

DENKMALE

DEUTSCHER

NEREI UND MALEREI

VON

IRUNG DES CHRISTENTHUMS BIS AUF DIE
NEUESTE ZEIT.

HERAUSGEGEBEN

VON

ERNST FÖRSTER.

ERSTER BAND.

LEIPZIG.
T. O. WEIGEL
1858.

INHALT DES ERSTEN BANDES.

I. BILDNEREI.

II. MALEREI.

ERSTE ABTHEILUNG.

BILDNEREI.

DIE GOLDENE PFORTE ZU FREIBERG

IM ERZGEBIRGE.

Die goldene Pforte in Freiberg ist eines der herrlichsten Denkmale altdeutscher
Kunst, ein redendes Zeugniss für die ausserordentlichen Kräfte, die ihr im Anfang ihrer
Entwickelung zu Gebote standen, und die nur leider ihr höchstes Ziel verfehlt haben. Sie
st der Ueberrest eines Kirchbaues, den eine Feuersbrunst im Jahr 1484 zerstörte, und
nebst einigen Mauertheilen im Inneren) in den Neubau des 15. Jahrhunderts verwendet,
erart, dass sie jetzt in eine mit dem Kreuzgang an der Nordseite der Frauenkirche zusam-
nenhängende geschlossene Vorhalle führt.

Ueber den älteren Bau fehlen bis jetzt bestimmte Angaben. Doch wissen wir, dass
Otto der Reiche aus dem Hause Wettin, welcher 1162—1175 das nahe Kloster (Alten-) Zelle
nit seinen prächtigen Gebäuden aufgeführt, an der Stelle, wo kurz vorher die ergiebigen
ilberminen entdeckt worden, die Stadt Freiberg anlegte. Es spricht alles dafür, dass er
ugleich mit der für ihn so wichtigen Stadt eine Kirche der h. Jungfrau gründete und mit
Hülfe der wie durch ein Wunder erlangten Reichthümer auf das glänzendste ausführen liess.
Erlebte er auch ihre Vollendung nicht, da er schon 1185 starb, so kann sie doch nicht
ehr viel später erfolgt sein, und wir werden schwerlich weit fehlen, wenn wir die Zeit um
200 als die muthmässliche Entstehungszeit der goldenen Pforte annehmen.

Werfen wir zuerst einen Blick auf das ganze, architektonisch wie bildnerisch merk-
ürdige Werk! Aus je neun rechtwinklig geformten, nach innen enger zusammentretenden
liedern bildet sich die Leibung, an welcher fünf Säulen mit vier Pfeilern abwechseln, deren
anten zu Nischen ausgehöhlt sind. Ueber dem, dem Sockel ebenmässig in rechtwinkligen
bsätzen geformten Gesims setzen sich Säulen und Nischen in Bogen fort, erstere in ver-
erten Rundstäben, letztere in Hohlkehlen, die mit Sculpturen ausgesetzt sind. Zweierlei
llt bei dem Reichthum und der Mannichfaltigkeit der architektonischen Ornamente auf: der
rosse Verstand in der Vertheilung derselben, so dass das Werk dadurch nicht überladen
nd namentlich die Construction nicht unleserlich gemacht wird; sodann die grosse Schön-
eit und Feinheit der Zeichnung, womit sie erfunden und ausgführt sind. Capitäle und
riesverzierungen tragen, gleich denen des Speirer Doms, das Gepräge der griechischen Kunst,
och sind sie noch weniger, als jene, Nachbildungen, sondern vielmehr freie Schöpfungen aus
emselben Princip. Namentlich ist es das üppige Wachsthum der Blätter und der freie, leichte
chwung ihrer schöngeformten Theile, sowie die Berechnung auf die mannichfach durch Licht-
nd Schattenwechsel erreichte Belebung des Ganzen, welche in Erstaunen setzt und entzückt.*

Was die figürlichen Darstellungen betrifft, so dürften jetzt wohl nicht mehr so viele

* Man vergleiche den Bilderrahmen um das Relief auf 1., wobei nur zu bemerken, dass durch ein
rsehen im Stich die Lücken zwischen den einzelnen Ornamentstücken zu weit erscheinen.

ist die künstlerische Auffassung und Ausführung. Wie ergreifend ist die Darstellung der Anbetung der Könige! Die Majestät der Mutter, die Lieblichkeit des Kindes (den abgeschlagnen Kopf habe ich mir in der Zeichnung zu ergänzen erlaubt), die einmüthige Verehrung der Könige, denen der Engel der Verkündigung als Wegweiser gedient. Fremd sitzt Joseph dabei und lauscht der Wundermäre. Engel bringen mit verhüllten Händen Weltkugeln, die Zeichen der Herrschaft im Himmel, während die Könige die Gaben der Erde darreichen. Fein gefühlt sind alle Bewegungen, wahr, lebendig und ausdrucksvoll, und selbst in den Formen bekundet sich eine grosse Meisterschaft, die nur in den Verhältnissen nicht immer den Künstler unterstützt. Von hoher Vollkommenheit aber und der grössten Bewunderung werth sind die Gewänder. Nicht allein die Mannichfaltigkeit und Schönheit der Motive überrascht, sondern vornehmlich der Verstand und die unerschöpfliche Phantasie, die keine leere Stelle duldet und doch nirgend willkührlich, nirgend wider die Natur verfährt, und überall Form und Bewegung des Körpers beachtet und hervorhebt. Die edle Einfachheit und Reinheit des Styls, der leichte Fluss der Falten und ihre weichen Brüche erinnern an die besten Werke alter Sculptur, und man ist sehr versucht zu glauben, dass dem Künstler deren zu Gebot müssen gestanden haben. Eine besondere Eigenthümlichkeit bilden die sehr bewegten Gewandsäume, und eine zweite einzelne ganz aus dem Styl gefallene, formlose, an den Geschmack des 18. Jahrhunderts erinnernde Stellen, wie am linken Arm des Noah und des Daniel. Merkwürdig sind auch zwei noch unausgeführte Stellen des Reliefs, die rechten Flügel der beiden Engel links, die, aus dem Rohen gehauen, noch ganz scharfkantig stehen geblieben sind.

Die ganze Pforte war stellenweise vergoldet (daher ihr Name) und leider! bemalt. Die Farben sind abgefallen und haben die obere Kruste des Sandsteins mitgenommen, oder sind wegen des Bleies, das sie enthalten, schwarz geworden und entstellen die schönsten Theile, z. B. Wangen, Stirnen so, dass man erst mühselig die Form aufsuchen muss, um ihres Werthes inne zu werden.

Ueber den Meister dieses ausserordentlichen Werkes haben wir durchaus keine Kunde; wohl aber haben sich noch mancherlei Spuren seiner Thätigkeit, sowie seiner Bildungsgeschichte gefunden. In Freiberg sieht man in die Mauer eines Hauses neben dem Dom mehre Reliefs von seiner Hand eingelassen, die aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem Dombrand gerettet und hierher versetzt worden. — Ein Crucifix mit Maria und Johannes in überlebensgrossen Figuren aus Holz, aus Freiberg in das Museum der Mittelalterthümer zu Dresden gebracht, trägt dasselbe Gepräge. Im Kloster Zschillen zu Wechselburg sind an dem Altar ganz ähnliche Gestalten, wie an der goldenen Pforte und von ganz gleichem Styl und gleicher Behandlung, so dass mit Recht auf denselben Ursprung geschlossen werden kann. — Aeltere Arbeiten, durch welche diese Art der Auffassung und Durchbildung im Sinne der antiken Kunst vorbereitet erscheinen, finden sich u. A. in demselben Kloster Zschillen, in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, in St. Michael zu Hildesheim und überhaupt in Niedersachsen.

Beginnen wir mit den beiden am leichtesten zu verstehenden Bildern, den beiden 'wappneten Männern (a u. d), die in offenbarer Beziehung zu einander stehen. Der Held ı Ross im Ringelpanzer, über dessen Haupt zwei Engel die Siegerkrone halten, da es ihm :lungen, mit seiner Lanze das gefrässige Unthier zu tödten, das das Land unsicher gemacht, t der H. Georg. Das Unthier, das einen Vogel zu zerreissen im Begriff war, der Hund, r es anfällt, sind von nicht besserer Zeichnung, wie alles Uebrige, dem doch die Kennt-ss von irgend einem Kaiser-Diptychon zu Grunde liegen mag.

Die andre Gestalt (d) im Ringelpanzer mit Schild und (zufällig abgebrochener*) anze stehend auf einem geflügelten Unthier neben einem Hund, zwei ungeflügelte Kinder-ıgel (vielleicht Repräsentanten beider Geschlechter der Menschheit) neben seinem Haupt, t der H. Michael, besonders kenntlich an den freilich sehr beschädigten Flügeln, davon (in r Abbildung) an der rechten Seite einige Theile sichtbar sind.

In den Kämpfen und Siegen des H. Georg und des Erzengels Michael haben wir ampf und Sieg des Christenthums gegen die ihm feindlichen Elemente zu sehen, und hier, o sie neben einander aufgeführt werden, in umfassender, einander ergänzender Bedeutung, o dass Georg, der Streiter auf Erden, den diesseitigen Feind, das Heidenthum, bewältigt, lichael, der Streiter des Himmels, den jenseitigen, Satanas.

Gehen wir nun zu dem Relief b über, und zu seiner räthselvollen, von Räthseln mgebenen Gestalt! Was will die Figur mit dem Satyr und der Tänzerin, mit dem Schiff nd dem Tempel, und den geflügelten Genien, was soll sie namentlich an der Kanzel einer hristlichen Kirche?

Die christliche Symbolik ist nicht so verwickelt, als man sie sich gewöhnlich denkt; ;ewisse Grundgedanken kehren immer wieder, bald mehr bald minder klar in hundertfach eränderter Form. Einer der Grundgedanken der christlichen Symbolik im Mittelalter, der ıamentlich auch seinen Ausdruck im kirchlichen Gebäude selbst gefunden hat, ist der Ge-;ensatz der s t r e i t e n d e n und der t r i u m p h i e r e n d e n K i r c h e. Er ist, meiner Ansicht ıach, der Schlüssel auch zu der vorliegenden Darstellung. Die Hauptfigur im Gewand einer 'riesterin ist die K i r c h e, mit den Emblemen ihrer beiden Haupteigenschaften, dem S c h i f f n der Rechten als s t r e i t e n d e, dem T e m p e l in der Linken als t r i u m p h i e r e n d e Kirche. Die Thätigkeit der Matrosen im Schiff deutet auf Kampf mit Wind und Wogen, mit Anfech-.ungen und Widerwärtigkeiten des Lebens; die Flöte blasenden, Cimbeln schlagenden Engel, nebst dem Zeichen des heil. Geistes, auf dem Tempel, die Palmenzweige in der Hand der Kirche, die ihm zur Unterlage dienen, bezeichnen die Siege des Gottes, der darin seine Wohnung genommen. Welche Mächte aber zu bekämpfen sind, das sagen die Darstellungen am unteren Ende des Reliefs, die rohe, halbthierische Begierde eines Satyrs, die ungezügelte Lust einer tanzenden Mänade. Hält man ferner fest, dass in der aus dem Heidenthum her-übergenommenen, altchristlichen Symbolik Vögel Seelen bedeuten nach dem Tode, so erkennen

*) Die Fortsetzung des oberen Stücks sieht man unten hinter dem Hund.

DAS DIPTYCHON DES TUOTILO.

Eine der ersten Pflanzstätten christlich-deutscher Bildung in der carolingischen Zeit var das Stift des Heiligen Gallus in St. Gallen in der Schweiz. Mit der Aneignung und 'erbreitung von Kenntnissen ging eine künstlerische Thätigkeit Hand in Hand, und noch ewahrt die Kloster-Bibliothek manch schätzbares Denkmal der Fähigkeiten und des Fleisses er frommen Brüder. Eines derselben theilen wir in der beiliegenden Bildtafel mit, die inen in Elfenbein geschnitzten Buchdeckel nach einer treuen Zeichnung gibt, eine Arbeit es kunstreichen und berühmten Mönches Tuotilo, welcher im neunten Jahrhundert als ine Zierde des Klosters gelebt hat.

Tuotilo galt seiner Zeit um seiner vielen und seltnen Talente willen als eine Wunererscheinung. Er war ein geschickter Bildhauer, Maler und Baumeister und in allen anern Künsten wohlerfahren; er war ein gewandter Dichter, guter Sänger und geübter Flöenbläser. Er predigte in zwei Sprachen und war im Umgang so liebenswürdig, dass K. arl (der Dicke?) denjenigen verwünschte, der ihn zum Mönche gemacht. Als sein Todesıhr nimmt man 896 an.

Das Elfenbeinschnitzwerk, das unsre Bildtafel nahebei in der Grösse des Originals iedergibt, ziert den Deckel eines Evangelienbuchs in der Klosterbibliothek von St. Gallen nd ist in vieler Hinsicht ein höchst merkwürdiges Kunstdenkmal. Es hat zwei Abtheilunen, von denen die schmalere, obere nur Blattornamente, die untere aber eine beziehungsolle bildliche Darstellung enthält.

Da sitzt Christus mit einem weiten Nimbus um seine Gestalt, mit einem kleinern m's Haupt, auf einem gepolsterten Thronsessel; in der Rechten hält er ein Buch, die Linke at er segnend oder begnadigend erhoben. Er ist jung und unbärtig dargestellt. Zur Rechn und zur Linken des Nimbus je ein sechsflügliger Cherub, mit ausgebreiteten, offnen länden, das Haupt Christo zugeneigt. Ober- und unterhalb des Nimbus sieht man die vier vangelischen Zeichen, aus denen man die beiden alten, mit Schreiben beschäftigten Männer ı den obern Ecken als Matthäus und Johannes, die beiden jüngern in den untern Ecken ls Lucas und Marcus erkennt. Wir haben somit Christus, obendrein durch das A und Ω ls Anfang und Ende der Dinge bestimmt, vor uns als König des Himmels und als solcher ezeugt von den Engeln des alten, und von den Verkündigern des neuen Bundes. Das eicht aber noch nicht aus. Der Umfang seines Königreichs muss bestimmt, die Grenzen einer Macht müssen bezeichnet werden. Sie ist aber unbegrenzt! Himmel, Erde und Meer eugen sich vor der Herrlichkeit des Herrn. Zwischen den beiden obern Evangelisten sieht ıan zwei Halbfiguren mit Fackeln in den Händen, die eine als Sonnengott, die andre als ondgöttin charakterisiert, den Himmel zu vertreten. Unten vor Lucas liegt ein Weib, das ı der Linken ein Füllhorn hält und mit der Rechten ein Kind sich an die nährende Brust gt; zu ihren Füssen steht ein Baum. Es ist Tellus, die Göttin der allerzeugenden, allerährenden Erde. Ihr gegenüber, vor Marcus, liegt ein bärtiger Alter mit einer umgestürzten

DIPTYCHON
AUS DEM BAMBERGER DOMSCHATZ.

Das Diptychon, davon wir hier eine um weniges verkleinerte getreue Abbildung ge-
en, befindet sich auf der königl. Hof- und Staatsbibliothek zu München, im Cimeliensaal
alt V no. 37. und zwar auf einem Codex evangeliarius, der, um's Jahr 1014 geschrieben,
den Geschenken gehörte, welche Kaiser Heinrich der II. dem Dom zu Bamberg verehrt hat.
er Deckel dieses Codex hat eine sehr reiche Verzierung. Ein breiter, innen und aussen
it Goldleisten eingefasster Rahmen umgibt das Diptychon. Auf der äussern Leiste stehen
e Namen der vier Evangelisten, auf der innern folgende Verse:

> Grammata qui sophie querit cognoscere vere
> Ornat perfectam rex heinrich stemmate sectam
> En qui veraces sophie fulsere sequaces
> Hoc matheseos plene quadratum plaudet habere.

In den vier Ecken des Rahmens sind die vier evangelischen Zeichen in Email und
asfluss, mit eingelegten Goldstreifen. Zwischen je zweien dieser Zeichen befinden sich drei
ustbilder, gleichfalls in Email von ähnlicher nur viel vollkommnerer Behandlung, und
ar oben Christus mit Paulus und Petrus; an der linken Seite Philippus, Jacobus und Bar-
olomäus; unten Johannes, Simon und Matthäus; an der rechten Seite Andreas, Lucas und
omas. Diese Zusammenstellung weicht von allen ähnlichen ab durch die Lückenhaftigkeit
r Apostelreihe und ihre, aber doch nur theilweise Ergänzung durch Paulus, Marcus und
cas. Sodann ist beachtenswerth, dass die Namenbeischriften in griechischer Sprache ab-
fasst sind und die Bilder im byzantinischen Styl, während die Beischriften zu den evan-
lischen Zeichen lateinisch, Zeichnung und Ausführung viel roher sind. Auch sind die
terschriften verwechselt und bei dem Löwen steht der Name des Lucas.

Der Hauptschmuck indess des Deckels ist das Diptychon von Elfenbein, das der Rah-
n umschliesst, ein sowohl dem Inhalt, als der Ausstattung nach ungewöhnlich reiches Werk.

Wir sehen sogleich — trotz mancher räthselhaften Stellen — dass es sich um den
euzestod Christi und seine Bedeutung handelt. Der Heiland ist an ein rohbehauenes
euz mit vier Nägeln geheftet; er hat einen Heiligenschein, aber keine Dornenkrone; aus
r Bewegung der Gestalt spricht nicht sowohl das körperliche Leiden seiner Todesart, als
ne Liebe, mit welcher er im Sterben noch die Menschheit umarmen zu wollen scheint;
Motiv, das öfters den ältern Darstellungen der Kreuzigung zu Grunde liegt. Von links
en sich weinende Frauen; ihm näher stehen die beiden Kriegsknechte, von denen der
e den Schwamm ihm reicht, der andre mit der Lanze die Seite durchsticht; neben er-
rem der weinende Johannes. Drei Engel mit Tüchern und Kerzen schweben klagend über
n obern Kreuzende (daran aber die bekannte Tafel fehlt); unter dem untern windet sich
alte Schlange, das Sinnbild des Todes und der Sünde, die durch das Kreuz ihre Macht
loren haben. Oberhalb der Engel reicht die Hand des ewigen Vaters aus den Wolken,
den Geist des Sohnes aufzunehmen. Rechts und links dieser Hand sind zwei Rund-

RELIEFS
VON DER KANZEL ZU WECHSELBURG
UND
MARIA UND JOHANNES
HOLZSCHNITZWERKE AUS FREIBERG I. E.

Als im Jahre 1836 die ersten Hefte der „Denkmale der Baukunst des Mittelalters Sachsen“ erschienen, durch welche die Freunde mittelalterlicher Kunst (wohl fast ohne usnahme) die erste Nachricht vom Vorhandensein dieser Sculpturen erhielten, glaubte der erausgeber des genannten Werkes, Dr. Puttrich in Leipzig, die demselben beigegebenen hographirten Abbildungen ausdrücklich vor dem Verdacht sicher stellen zu müssen, als ob e durch die Hand des Nachzeichners oder des Lithographen eine Verschönerung erfahren itten, und der Domprobst Stieglitz in Leipzig, der die historische Einleitung lieferte, einte die Meister des Werkes in Italien aufsuchen zu müssen, ohne nur nachzusehen, elche Gestalt gleichzeitig die Kunst in Italien hatte; denn so fest gewurzelt war in der errschenden Ansicht die Geringschätzung deutscher Kunstkräfte, und so sehr hatte man ch durch die magern Gestalten des 15. Jahrhunderts, vornehmlich der fränkischen Schule, d durch ihre eckigen Bewegungen und Gewand-Falten, und ihre starkausgeprägten, ge- einer Natur nachgeformten knorrigen Züge und Gliedmässen bestimmen lassen, diese Art aturalismus mit dem Begriff der altdeutschen Kunst für gleichbedeutend zu nehmen, dass an für jede Abweichung davon und für jedes Werk einer idealen Richtung den Urheber i Ausland, namentlich in Italien suchte. Die neuern Forschungen, deren Ergebnisse allmäh- :h allgemeines Eigenthum geworden sind, haben das Irrige jener Ansicht allgemach beseitigt, d unsre Tafel, deren Abbildungen sichtlich auf eine noch höhere Schönheit des Originales nweisen als diejenigen des Puttrichschen Werkes, wird schwerlich mehr einer Beglaubigung rer Treue, noch italischer Meister für ihre Gestalten bedürfen, wenn auch damit durchaus cht in Abrede gestellt werden soll, dass die deutsche Kunst im Allgemeinen ihre ersten ingebungen zugleich mit der Religion aus Italien empfangen hat.

Die Reliefs unsrer Tafel befinden sich an der Kanzelbrüstung der Kirche des Klosters schillen zu Wechselburg in Sachsen, welche vom Grafen Dedo IV. aus dem Hause Wettin

allein noch viel sprechender ist der tiefe Groll, der bittre Unmuth Kains über die
-chmähung seiner Opfergaben ausgedrückt, indem er sich abwendet und sein gesenktes
-t auf die Keule stützt, aus der ihm blutige Rachegedanken aufsteigen. Wie edel sind
Züge und Formen (die Nasenspitze Abels ist im Original beschädigt), wie gemässigt bei
Wärme der Empfindung ist der Ausdruck! wie entsetzlich freilich auch die Zeichnung
Hände, wobei der Künstler übersah, dass er seinem Kain eine ganz kleine und eine
grosse Hand gegeben.

Von wirklicher Darstellung einer Handlung hatte der Künstler noch keine weitrei-
de Vorstellung, wie man an dem Opfer Abrahams sieht. Schwungvoll und harmonisch
ie Bewegung Abrahams, aber die Ueberraschung, das unterbrochene Opfer, spricht sich
i nicht aus. Fast ohne allen Begriff einer Körperform ist die Figur Isaaks gemacht,
leichen der Widder; aber das Gewand des Patriarchen eben so eigenthümlich gedacht,
mit grossem Verständniss ausgeführt.

Dasselbe gilt von der Gestalt Christi, dessen Anordnung, Motive und lebendige und
ne Formen neben den plumpen und ungeschickten Händen und Füssen Jeden über-
hen müssen, der daran denkt, dass für Hände und Füsse ein sicheres Vorbild nicht weit
-uchen war, während ein Gewand wie das von Christus oder Abraham ganz oder wenig-
s grossentheils frei aus der Phantasie geschaffen werden musste. Dabei drängt sich nun
: natürlich die Frage nach dem Urheber und seiner Bildungsgeschichte auf. Noch haben
keine nur irgend genügende Antwort; wohl aber erkennen wir einen Zusammenhang
künstlerischen Thätigkeit im Bereich der sächsischen Lande, der bis zu den sächsischen
-ern, wenigstens bis zu Heinrich II. und seiner Bamberger Bildhauerschule hinaufreicht.
eben aber tritt hier noch ein zweiter Umstand ein, der zu weiteren Forschungen Veran-
ung geben könnte. Es besteht nehmlich zwischen den Bildnereien der Kanzel zu Wech-
urg und den spätern am Altar derselben Kirche, den Denkmälern auf dem Petersberge
Halle, den Statuen und Reliefs der goldnen Pforte zu Freiberg und andern ältern Scul-
-en der sächsischen Lande eine grosse Verwandtschaft. Die meisten derselben aber finden
an bestimmten Wohn- oder Herrschersitzen der reichen und mächtigen Grafen von
ttin, so dass die Geschichte schwerlich irre geht, wenn sie in diesem Hause einen vorzüg-
en Schutz- und Stützpunkt der deutschen Kunst, wenn sie sie mit ihren hervorragend-
i Leistungen gewissermässen erblich daran geknüpft sieht.

Wenn desshalb ein lebender Sprosse dieses erlauchten Hauses, **Prinz Johann von**
chsen, von warmer Liebe zur Kunst getragen und in seiner Eigenschaft als Vorstand
sächsischen Alterthums-Vereins für Erhaltung alter Kunstdenkmäler eifrige Sorge trägt,
scheint er nur dem erblich überkommenen und treu bewahrten und genährten Antriebe
folgen. Zu den Schätzen aber, die auf diesem Wege vor dem Untergange gerettet
rden und nun in der Sammlung des sächsischen Alterthums-Vereins im grossen Garten
Dresden aufgestellt sind, gehört ein



EIN ALTARSCHREIN IN HOLZSCHNITZWERK
VON MICHAEL PACHER.

Wer im schönen Salzburger Land gereist ist, war wohl auch am St. Wolfgangsee nd in St. Wolfgang selbst, und in der nicht unbeträchtlichen Kirche des kleinen Orts, und at hinter dem im Gebrauch befindlichen Hochaltar einen alten, verlassenen gesehen und einen schönen Holzschnitzwerken und merkwürdigen Malereien einige Aufmerksamkeit gewidmet.

Da es das erste Mal ist, dass in diesem Werke ein solcher Altarschrein vorgeführt ird, so dürfte es nicht unangemessen erscheinen, auf die Einrichtung und Geschichte der erartigen Kunstdenkmale näher einzugehen.

Wer ein wenig in der Kirche und ihrer Geschichte sich umsieht, wird bald finden, ass die Einrichtung der Altarwerke, wie sie das späte Mittelalter zeigt, weder in die neue eit reicht, noch in der alten gefunden wird. In den ältesten Kirchen, z. B. den Basiliken n Rom und Ravenna aus dem 4. bis 6. Jahrhundert, gab es gar keine Altarbilder; der alerische Schmuck des Chors waren die Mosaiken der Absis und des Tribunenbogens.

Auf den Altar aber stellten die Bischöfe elfenbeinerne Tafeln, deren innere Seite mit en Namen von Heiligen oder von Wohlthätern der Kirche beschrieben, deren äussere Seite it einem Bildwerk verziert war. In der Regel waren zwei, zuweilen auch wohl drei solche afeln durch Scharniere verbunden und konnten wie ein Buch zusammengeschlagen werden. iese Diptychen oder Triptychen, wie die Tafeln nach ihrer Zusammensetzung aus zwei oder rei Theilen heissen, waren nicht selten Arbeiten des heidnischen Alterthums mit Darstelungen von Prätoren oder Consuln, welche Kampfspiele eröffneten etc.; denn es war Sitte, ass die hohen Staatsbeamten ihren Eintritt in die Provinz mit einem derartigen kunstreichen hrengeschenk bezeichneten. Als von Rom aus statt der Prätoren Bischöfe entsendet wuren, behielten diese die Sitte und im Aufang selbst die alten Diptychen bei, bis die christche Kunst ihrem frommen Eifer neue in die Hand gab. Diese Diptychen oder Triptychen urden nun an besondern Fest- und Kirchentagen auf den Altar gestellt und die darin einetragenen Namen der Gemeinde verlesen. Man liess sie allmählich an ihrer Stelle und so urden sie ein Bestandtheil des Altarschmucks, und nahmen mit der Zeit an Umfang und edeutung zu. Als in Italien und im Orient das Mass dieser Diptychen das der gewöhnchen Elfenbeintafeln überschritten hatte, trat an die Stelle der Bildnerei die Malerei, und ie Altargemälde wurden in die Kirche eingeführt, was im Laufe des 12. Jahrhunderts eschehen sein mag. In ausgezeichneter Weise fing nun auch die Architektur an sich zu etheiligen; der Rahmen wurde mehrfach gegliedert, er bedurfte bei wachsender Grösse eines ntergestelles; bald wuchsen oben auch Giebel heraus, man beschränkte sich nicht auf zwei nd drei Theile und gab auch den verbindenden Gliedern Breite und Inhalt.

In Deutschland erhielt sich mehr als in Italien die Bildnerei im Besitz dieser aus der Form der Diptychen herauswachsenden Altarwerke und wenn sie auch die Malerei sich be-

Früher hatte man eine so grosse Scheu vor unbekannten Künstlernamen, dass man e Ehre eines Werkes gefährdet glaubte, wenn ihm nicht einer von solidem Rufe als Geibrsmann des Werthes zur Seite stand. So mag es gekommen sein, dass dieses seltene 'erk, ungeachtet eine ursprüngliche, wohlerhaltene Inschrift* seinen Meister nennt, bis ihebei auf unsere Tage dem Michael Wohlgemuth zugeschrieben worden ist, von dessen unstweise es weit entfernt ist.

Inzwischen ist man doch auf den Namen Pachers aufmerksam geworden und seinen ouren nachgegangen, und zunächst ist es das Verdienst eines Kunstfreundes in des Meiers Vaterstadt, des Herrn v. Vintler in Bruneck in Tyrol, bestimmtere Nachrichten von ihm ifgefunden zu haben. Namentlich ist es eine im städtischen Archiv zu Botzen befindliche rkunde über Herstellung eines halb geschnitzten, halb gemalten grossen Altarschreins durch eister Michael Pacher für die Kirche in Gries bei Botzen, wo derselbe noch gegenärtig in seinen Haupttheilen wohlerhalten zu sehen ist, welche für die Geschichte M. Pachers n Wichtigkeit ist.**

In dieser Urkunde wird Bezug genommen auf den Altarschrein in der Kirche ı Botzen, dessen Mässe als mässgebend für den Grieser Altar festgestellt werden. Dieser tarschrein ist nicht mehr in der Kirche zu Botzen, sondern von dort durch Zwischenhändler den Besitz des Inspectors der k. Glasmalerei-Anstalt, Herrn Max Ainmüller in München gemmen, und unsere Tafel gibt eine nach einer Photographie gefertigte Abbildung davon.

Der eigentliche Schrein (oder „Sarch" wie er in der Urkunde heisst) ist 6 F. hoch ıd 5 Fuss breit, jeder Flügel natürlich halb so breit; die Staffel, die gleichfalls zu schliessen , 2 F. hoch. Ungemein einfach, ernst und ruhig nimmt sich das Werk aus, wenn es schlossen ist. Zwei hohe weibliche Gestalten sind an die Aussenseite der Flügel gemalt, ıks S. Julita mit ihrem Sohn S. Quirinus, einem etwa zehnjährigen Knaben, und S. Anna t ihrer Tochter Maria als einem Mädchen von 10—12 Jahren und dem Jesuskind. Der ırdevolle Styl der Zeichnung bei den mütterlichen Heiligen und ihr schöner Ausdruck sticht ffallend ab von der Unbeholfenheit und Unschönheit der Kinderfiguren, ihrer Haltung und ewegung. Doch sind die Tafeln wohl durchaus von des Meisters Hand, während die Halburen aussen an der Staffel, die HH. Johannes Baptista und Onophrius, wahrscheinlich von ıem Gesellen herrühren. — Ein überraschender Kunstreichthum wird mit dem Schrein fgeschlossen. Sculptur, Malerei und Ornamentik vereinigen sich mit Gold- und Farbenacht, um das Auge zu blenden; aber dem, der näher auf die Einzelheiten und Eigenthümbkeiten des Werkes eingeht, thut sich ein Himmel voll Schönheit und Lieblichkeit auf, wovon sre Tafel bei ihrer Kleinheit nur einen schwachen Wiederschein gibt. Allerdings gehört der eister der naturalistischen Richtung seiner Zeit an, wie sie von Flandern aus sich über ganz utschland verbreitet hatte; allein er folgt in seinen Nachbildungen nach der Natur fast aus-

* Benedictus Abbas in Mansee hoc opus fieri fecit ac complevit per magistrum Michaelem Pacher de uneck a. d. MCCCCLXXXI. Näheres darüber in E. Förster's deutscher Kunstgeschichte II. p. 261.

** Abgedruckt im D. Kunstblatt 1853, p. 131.

VICTORIA VON CHR. RAUCH.*

In dem Hause des Castor und Pollux zu Pompeji ward im Jahre 1828 ein Gemälde 'edeckt, das Zeus auf dem Thron zeigt, über ihm eine geflügelte weibliche Figur, die ihn ränzt. Es ist Nike, die Tochter der Styx, der verborgenen, und des Titanen Pallas, der en Naturkraft; und wie sie den obersten der Götter bekränzt zur Feier seines Siegs : die Titanen, ist sie Sinnbild des Sieges überhaupt geworden und erscheint in spätern stwerken fast überall, wo es die Verherrlichung von Grossthaten galt.

Als König Ludwig I. von Bayern den grossen Männern Deutschlands in der Walhalla Regensburg ein gemeinsames Ehrendenkmal errichtete, nahm er diesen Brauch der an- n Kunst um so lieber dabei wieder auf, als das Gebäude selbst der Walhalla seiner An- und seinen Formen nach ihr entnommen, im altdorischen Tempelstyl ausgeführt worden. schen die Marmorbüsten der grossen Männer Deutschlands im Innern der Walhalla sollten ngemessenen Zwischenräumen Statuen der Siegesgöttin aufgestellt werden und Christian ach in Berlin ward mit der Ausführung derselben betraut. Sechs solcher Statuen soll- die Reihenfolge der Brustbilder unterbrechen.

Es liegt im Wesen der deutschen Kunst, vornehmlich im Charakter eines denkenden ıstlers wie Rauch, seine Aufgabe im Gedanken zu erfassen und ihn möglichst vielseitig entwickeln.

Es ist nicht ein Sieg wie der andere und so darf auch die Siegesgöttin in verschie- er Gestalt, in verschiedenen Weisen auftreten. Mit leichter Mühe wird oft der Feind chlagen, ein Spiel war der Kampf und wie im Tanz tritt dem Sieger die Siegesgöttin vollen Kränzen entgegen. Ja es kann ihm noch leichter gemacht, der Feind durch die cht in die Flucht geschlagen werden, und schon von fern wirft ihm Victoria ihre Kränze

Aber es giebt auch schwer errungene Siege und auf dem Schlachtfeld steht die Göttin ernd und zweifelnd, wen sie mit ihren Kränzen schmücken soll, Lebende oder Todte. l ein Sieg entscheidet über das Schicksal des Vaterlandes; mit Eichenlaub bekränzt, den benzweig in der Rechten steht Victoria ein Sinnbild der wiedergewonnenen Stärke des kes. Des Feindes Kräfte aber neigen zu Ende; mit Ruhe werden die Siege gewonnen, Besonnenheit verfolgt, Victoria erwartet die Sieger an ihrem Thron. Aber der schönste l herrlichste Sieg ist der letzte, der den Frieden bringt, wenn die Siegesgöttin mit dem zweig naht und im Triumph sich selbst bekränzt.

* Gestochen nach einer in Berlin gefertigten Photographie.

DIE TAUFE CHRISTI
·ENBEINRELIEF AUS DEM BAMBERGER DOMSCHATZ.

Für die Malerei gab es im deutschen Mittelalter keine andern Traditionen, als die ıyzantinischen Kunst. Ganz natürlich! Waren doch selbst in Italien die Spuren der ıischen Malerei so ganz verschwunden, dass man sich nur noch mit griechischen Ma- ı und Malern behalf. In Deutschland mögen letztere gefehlt haben und die ersten ;ungen gingen wohl von miniierten Handschriften aus, wie sie zahlreich von Byzanz erbreitet wurden. Anders verhält es sich mit der Baukunst und der Bildnerei. Wohl ın noch nicht mit Bestimmtheit die Punkte bezeichnet werden, von denen die Bildung gangen; man sieht aber deutlich an den Werken den Zusammenhang mit den Ueber- ıngen der römischen Kunst in einer mehr oder minder klaren Auffassung. In der Bau- ist daraus der s. g. romanische Styl hervorgegangen; und wie sich die Erscheinung r Bildnerei wiederholt, könnte man auch hier, im Gegensatz zu den ebenfalls üblichen bildungen byzantinischer Muster, von einem romanischen Style sprechen, der sich durch Aufnahme des antiken Geschmacks in der Anordnung und Formengebung, in der Weise olischer Bezeichnung, selbst in der Nachahmung bestimmter Bewegungen charakterisiert. ilder waren vielleicht mehr vorhanden, als wir jetzt wissen; wir brauchen die für das te und elfte Jahrhundert und für noch lange nachher gewiss höchst seltene Reise eines ·lers nach Italien nicht anzunehmen, ganz abgesehen davon, dass der Reichthum der Kunst dort grossentheils unter der Erde lag. An den Stellen römischer Niederlassungen Rhein und in Süddeutschland kommen noch täglich bedeutende Schätze antiker Bildnerei en Tag, so dass man am Ende nur in Mainz oder Augsburg sich umzusehen brauchte, einen Haltpunkt zu finden.

Wie dem nun sei, gewiss ist, dass in Deutschland — an verschiedenen Orten aller- s mit verschiedenem Erfolg — die Kunst-Erinnerungen aus dem Alterthum gepflegt len und dass zur Zeit Kaiser Heinrichs II. in Bamberg eine Bildhauerschule thätig war, sich an diese Erinnerungen mit grosser Entschiedenheit anschloss; zugleich aber auch, ı auch noch unbewusst, einer vaterländischen Kunst die Bahn brach und die Anschau- ın des Christenthums zu versinnlichen strebte.

Ein Beispiel der hier bezeichneten Kunstthätigkeit haben wir in der beiliegenden Tafel ildlich vor Augen. Es ist ein Elfenbein-Relief aus dem Bamberger Domschatz, jetzt im eliensaal der k. Hof- und Staatsbibliothek in München (Pult V. no. 36), als Einband- le für ein Evangeliarium aus dem 10. bis 11. Jahrhundert. Der Heiland (auffallender se ohne Nimbus) steht in jugendlicher Gestalt, mit lang herabwallendem Haupthaar, ohne , gänzlich entkleidet im Jordan, dessen Wellen ihn bis zum Unterleib bedecken. Zu

DIE KREUZIGUNG
FENBEINRELIEF AUS DEM BAMBERGER DOMSCHATZ.

Original-Grösse.

Der Bamberger Domschatz hat eine beträchtliche Anzahl der für die deutsche Kunst-
ichte wichtigsten Denkmale aufbewahrt, davon der grössere und bedeutungsvollere Theil
e königl. Hof- und Staatsbibliothek nach München gekommen ist. Zu letzterem gehört
eine Missale unter No. 40 im fünften Pulte des Cimeliensaales aufgestellt, geschrieben
las J. 1014, mit Gemälden, wovon das erste die Krönung Heinrichs II., das zweite die
igung der Völker, das dritte Gregorius den Gr., das vierte die Kreuzigung, das fünfte
Auferstehung, das sechste die segnende Hand Gottes und das letzte Christus als Lamm
ellt. Auf dem obern Deckel ist ein Elfenbeinrelief angebracht von 8½ Z. Höhe und
Breite, davon wir hier die Abbildung in gleicher Grösse geben und das, wie es das
ndetste der gleichzeitigen Bildwerke aus dem Domschatz ist, auch zu den vorzüglichsten
tdenkmalen einer so frühen Zeit überhaupt gehört und für die unter und für Kaiser
rich thätigen Künstler das glänzendste Zeugniss ablegt. Ja man wäre wohl versucht
Ursprung desselben in ein anderes Land und wenigstens in eine andere Zeit zu ver-
n, wenn es nur möglich wäre. Allein der Styl, in welchem in Byzanz gearbeitet wurde
allein gearbeitet werden durfte, weicht so entschieden von unserm Bildwerk ab, dass
yzantinische Herkunft nicht zu denken ist. In Italien stand die Kunstübung im elften,
n zwölften Jahrhundert noch so tief, dass eine Tafel, wie die vorliegende dort von einem
eborenen unter keiner Voraussetzung zu Stande zu bringen war. Andere Länder hat-
noch weniger entwickelte Kunstkräfte; und kein Styl einer späteren Zeit entspricht dem-
gen, in welchem unser Elfenbeinrelief ausgeführt ist, und in welchem eine ganz eigen-
liche Vereinigung von freier Regung und strenger Gebundenheit, Studium der Natur
Erinnerung an die Antike die Grundlage bildet.

Die Composition des Reliefs steht in sichtlicher Uebereinstimmung mit einem andern
hzeitigen Elfenbeinschnitzwerk, nur dass hier die Conception ungleich einfacher und
er, die Darstellung viel grossartiger ist.

Wir sehen Christus am Kreuz; von der einen Seite wird ihm der Ysop gereicht zur Inhalt.
chenden Stärkung, von der andern die Lanze in die Seite gestossen. Zum letzten Ab-
ed hebt die Mutter die Hand nach ihm empor, und Johannes presst schmerzvoll das
icht in seine Hand. Eine Schlange windet sich um den Fuss des Kreuzes (der Kopf

ıeu ist so sprechend, dass man sie zu hören glaubt, während im Engel die Anwei-
ıuf eigene Ueberzeugung mit der grössten Naivetät ausgedrückt ist.

In der Anordnung herrscht die für die symbolische Kunst schon um der Klarheit Anordnung.
ерständnisses willen nöthige Symmetrie, doch ohne Starrheit. Es sind zwar drei
köpfe rechts und drei links, doch bewegt sich jeder anders; der Mond steht tiefer als
onne, und innerhalb der vier Figuren neben dem Kreuz herrscht die grösste Verschie-
t der Linien; die Marien aber am Grabe bilden eine die Symmetrie gradezu durch-
dende, selbstständige Gruppierung. Es zeigt sich hierbei, namentlich auch in der
ringung aller für die Conception nöthigen Momente ein wirklich überlegener Verstand,
sonst nur in Perioden einer weiter entwickelten Kunstbildung anzutreffen ist.

Was den Styl betrifft, so ist er offenbar mehr den Denkmalen römischer, als by- Styl.
ischer Kunst entlehnt. Schon die kurzen Verhältnisse würden darauf hindeuten, sowie
ındlichen Formen; die Köpfe der Engel, auch Sonne und Mond scheinen gradezu von
chen Grabsteinen genommen zu sein, wie die Personification der Himmelskörper über-
auf die Antike zurückweist. Noch mehr gleicht die Bekleidung der Frauen derjenigen
ımischen Matronen, und Faltenwurf und Faltenzüge finden sich fast ebenso an Römer-
n. Und doch ist auch ein ganz neuer Geist in diesen Figuren und Gesichtszügen, der
die Ueberlieferung hinaus auf lebendige Eindrücke aus der Natur hinleitet; so dass
lie Regungen eines eigenthümlichen, schöpferischen Kunstsinnes deutlich daran wahr-
en. Es tritt diess recht entschieden hervor, wenn man gleichzeitige italienische Arbei-
nsieht, in deren ganz rohen Formen noch fast keine Lebensäusserung wahrzunehmen
oder gar byzantinische, denen selbst die Möglichkeit einer Formbelebung abgeschnitten
ie fein und kunstreich auch das Material bearbeitet sein mag.

In den Formen zeigt der Künstler eine für seine Zeit gewiss höchst überraschende Formbildung.
tniss. Wie gut und verständig ist der Körper Christi modelliert! Muskeln und Kno-
sind wenigstens so weit richtig angedeutet, wie es ohne Naturstudium nicht leicht
ıar ist. Wie gut sind die Beine des Kriegsknechtes gezeichnet, der den Schwamm dar-
t! Selber die Hände, ein so schwieriger Punkt in der Bildnerei und Malerei, sind —
gstens theilweis — nicht nur richtig, sondern auch mit feinem Gefühl gearbeitet, wie
die das Gesicht verbergende Hand des Johannes. Dagegen mangelt fast durchgängig
Sinn für die Verhältnisse. Die Gestalt Christi ausgenommen hat keine mehr als $5\frac{1}{4}$
längen, die Marien am Grabe deren gar nur $4\frac{1}{4}$; die Hände Christi aber haben statt
Gesichtslänge, die Kopflänge als Mass. In Folge solcher Missverhältnisse fehlen einzel-
Figuren ganze Körpertheile, im Rücken, Becken etc. Die Erscheinung ist um so auf-
ıder, als sie sich auf das genaueste wiederholt bei Niccola Pisano, welcher zwei Jahr-
lerte später in Italien in der Mitte des 13. Jahrhunderts, auf einem in Betreff des Styls
der Auffassung sehr ähnlichen Wege die Bildnerei aus gänzlichem Versunkensein zu
ıer Entwickelung führte und namentlich zur Vollendung der Form, aber ohne Berück-
igung der Mâsse. Sein Christus am Kreuz an der Kanzel im Baptisterium in Pisa er-

DIPTYCHON
AUS DEM BAMBERGER DOMSCHATZ.

n ersten Bande dieses Werkes, Bildnerei p. 23, wurde ein Elfenbein-Relief mit der
isti mitgetheilt, welches auf der Vorderseite eines aus dem Bamberger Domschatz in
!. bayr. Hof- und Nationalbibliothek übergegangenen Codex evangeliarius (jetzt im
sal V. 36.) angebracht ist. Auf der Rückseite desselben Codex befindet sich das
lich in der Grösse des Originals abgebildete Elfenbeinrelief mit der Verkündigung
Geburt Christi.

'ir haben hier wieder ein Beispiel der unter Kaiser Heinrich II. in Bamberg ge-
Kunstthätigkeit, mit all den Eigenthümlichkeiten, Mängeln und überraschenden Vor-
ier mit guten Kräften ausgerüsteten, aber noch sehr unentwickelten Kunst, die ge-
t, ihre Nahrung aus verschiedenen Quellen zu schöpfen, und einem neuen Glauben
Sprache einer längst untergegangenen Religion zu dienen.

s ist dies ein Umstand, den man nicht fest genug im Auge behalten kann, da im-
ler von Zeit zu Zeit die Meinung sich geltend machen will, dass unmittelbar mit
istenthum die christliche Kunst in eigenthümlicher, selbstständiger Weise in die
l darum — in Uebereinstimmung mit den Lehren und dem Leben der Apostel und
iter — in den ersten Jahrhunderten in vollkommenster Weise aufgetreten sei; wäh-
Geschichte der Kunst auf jedem Blatte uns das Fortwirken der antiken Formen,
in der Architektur so gut wie in den andern bildenden Künsten zeigt, nur dass
ner deutlichen Umwandlung begriffen sind.

'reilich sind es nur besonders charakteristische Züge, welche aus dem Alterthum her-
gen werden, die Anlage des kirchlichen Gebäudes, Säulen und Pfeiler mit ihren
und Gesimsen etc., bei den Figuren die Symbolik (selbst durch Göttergestalten), Kör-
Gesichtsformen, Anordnung der Gewänder, Zug und Bruch des Gefältes; aber von
nheit der Ideale, der Richtigkeit der Verhältnisse, der Reinheit oder gar der Durch-
der Formen war kaum eine Ahnung mit herübergenommen worden. Dennoch konnte
f dieser Grundlage die christliche Religion das Werk der eignen Kunst aufrichten,
ihr die schöpferischen Kräfte gewachsen waren, und als sie mit ihren Ideen und
ngen ein neues Leben aus dem alten Fruchtkorn emportrieb.

Denkt man daran, wie lange Zeit das griechische, mit ungleich bedeutenderen Kunst-
usgestattete Volk gebraucht, die Ueberlieferungen aus dem Orient abzustreifen und
gnen Styl sich zu bilden, so wird man sich über die Wiederholung dieses Vorgangs
er Zeit auf christlichem Boden nicht wundern; dabei aber so wenig als dort die
n übersehen, die ihren Beweggrund in einer neuen Religion und neuen Nationalität
Dies sind die hauptsächlichsten Beziehungen, welche unserm Relief einen kunstge-
hen Werth geben.

DER ST. GREGORIUS-ALTAR

von Schramm.

(Die Figuren sind gegen 3 F. hoch.)

· sind im Ganzen arm an ältern Bildhauer-Namen, wie gross auch der Reich-
ilhauer-Werken, namentlich an Bildschnitzereien ist. Ganz besonders gesegnet
st Schwaben, und hier hat wohl die Kunst ihre bedeutendsten Leistungen her-
Hier ist es auch, dass einzelne Namen auftauchen und eine Art Zusammen-
Erscheinung gebracht wird. Den Hauptmittelpunkt dieser Thätigkeit dürfte Ulm
en, wo der Bau des Münsters zu bildnerischen Arbeiten vielfache Gelegenheit
inden wir wenigstens den ausgezeichnetsten Meister der Schule, Jörg Syrlin,
einer bewunderuswürdigen Schnitzwerke. Nächst dem ist Ravensburg wenigstens
er Fundort; und hier taucht ebenfalls ein Künstlername von Bedeutung auf,
, jedoch ohne Taufnamen, so wie ohne weitere Nachrichten über Herkunft und
ltnisse. Er erscheint an einem 4 F. hohen Madonnenbilde, das aus der katho-
ltpfarrkirche zu Ravensburg stammt und sich im Besitz des geistlichen Rathes
irscher in Freiburg im Breisgau befindet.

Styl ist so eigenthümlich und scharf umschrieben, dass der Bildhauer Entres
ı bei dem Anblick dieser Madonna sogleich die Hand wiedererkannte, welche ein
geschnitzt, das — gleichfalls aus Ravensburg stammend — in seinen Besitz ge-
nd das wir nach einer unter Beihülfe der Photographie gefertigten Zeichnung hier
Es besteht aus drei abgesonderten Gruppen, von denen die mittlere den heiligen
orius, die Messe celebrierend, darstellt. Der Ministrant an seiner Seite hält die
dreifache Krone; er selbst erhebt in Verzückung sein Haupt; — denn Christus,
ferung er sinnbildlich in der kirchlichen Handlung vorstellen wollen, ist ihm bei
ung in eigner Person erschienen mit den Zeichen seines Leidens und Sterbens, so
n Händen der Kelch entfallen und er in Anbetung niedergesunken ist. Der Aus-
von einer fast unübertrefflichen Reinheit und Innigkeit; aber auch die Form des
so vollendet, wie wir sie nur bei gleichzeitigen Werken italienischer Kunst zu
wohnt sind.

e jugendliche weibliche Figur rechts ist die heilige Katharina; neben ihr sieht
Ueberreste des in Splitter gegangenen Rades, das ihr den Tod hatte geben sollen.
· des Henkers, welche (im Original) hinter ihr steht und das Schwert erhoben hat,
as Haupt vom Rumpfe zu trennen, habe ich in der Nachbildung weggelassen, da
Eindruck dieser überaus lieblichen Gestalt ohne Noth abschwächt. Der an der ent-
tzten Seite knieende Heilige ist St. Onufrius, der Einsiedler, der, mit Blättern be-
ier wenigstens umgürtet), als Einsiedler im Walde lebte und zwar so weit ab von

)ER EGSTERSTEIN IN WESTFALEN.

12 F. 9 Z. br., 16 F. 6 Z. h.

Lage der Egstersteine.

der nordöstlichen Seite des Lippeschen oder Teutoburger Waldes, welcher sich westlichen Grenze des Fürstenthums Lippe hinzieht, unweit der Stadt Horn, am nes Thales, am rechten Ufer des Flüsschens Wiembecke, stehen abgesondert vom l-Gebirg der Egge mehre einzelne Felsen von feinkörnigem bunten Sandstein chten Wandflächen. Diese Felsen, bekannt unter dem Namen der Egster- gehören zu den grössten Merkwürdigkeiten des nördlichen Deutschlands. Auf- h ihre Gestalt und Lage reizen sie vornehmlich durch die in die Felsen ge- otten und Bildwerke die Forscherlust, wie sie denn auch von jeher Gegenstand ifaltigsten gelehrten Untersuchungen gewesen sind."

Nähe des Arminius-Schlachtfeldes, wie so mancher Erinnerung an die altgerma- carolingische Zeit mag die Forscher und Berichtgeber verleitet haben, in den n, ihren Grotten und Bildwerken, aller deutlichen Zeichen des Christenthums un- ur Ueberreste cheruskischen und sächsischen Heidenthumes zu sehen. Möglich, Felsenaushöhlungen sehr alt und bereits in vorchristlicher Zeit für religiöse utzt worden sind; über ihre christliche Bestimmung aber in ihrer jetzigen Gestalt Zweifel sein, und die Bildnereien gehören sämmtlich unsrer Religion an.

Die obere Grotte.

its der Strasse, welche von Horn nach Paderborn durch die Egstersteine führt, durch Klüfte von einander geschiedene Felsmassen mit den für unsere Betrach- en Punkten, zweien in den Felsen gehauenen Grotten, einer obern und einer untern, Bildwerk. Die obere liegt auf dem mittlern, schmalsten und höchsten Felsen. zu ihr empor auf 78 Stufen, die in den vordern Felsen gehauen sind, von ster Platte eine Brücke über die Kluft nach dem zweiten geschlagen ist. Sie ieck von 18 F. Länge und 10 F. Breite, gegenwärtig unbedeckt und auch ohne der zweiten Langseite. An den schmalen Seiten ist je eine $5\frac{1}{2}$ F. breite, Mauerblende in den Felsen gehauen, deren eine, in Norden, durch einen 2 F. n, 1 F. $1\frac{1}{2}$ Z. breiten und $2\frac{1}{4}$ F. tiefen, gleichfalls aus dem Felsen gehaue- zwei Theile getheilt wird. Eine kreisrunde Oeffnung in dieser Blende, und eine de an der Westseite werden ehedem ein spärliches Licht in diese Grotte ge- n, deren Bestimmung nur eine gottesdienstliche sein konnte, wenn es auch sehr

---

n schreibt auch Eggestersteine, Extersteine, Externsteine. Im Mittelalter heissen sie Agistersteine (Urerborn 1090) und Egesterensteyne (Urkunde von Werden 1140 ca., von Paderborn von 1366. 1560). ie Schrift „Der Egsterstein in Westfalen, nochmals besprochen von H. F. Massmann, Weimar 1846," ndiges Verzeichniss der einschlägigen Literatur und eine Kritik der verschiedenen Ansichten und Abichtige geschichtliche Nachweisungen ertheilt: Dr. W. E. Giefers, die Externsteine etc. 1851. Vergl. die mittelalterliche Kunst in Westfalen. Leipzig 1853.

3 ½ F. breit und 6 F. hoch, oben rechtwinklig abgeschlossen, liegt um 4 Stufen
äussern Boden. Architektonische Gliederungen und Formen sind dabei nirgend
, wenn man nicht ein Paar Halbrundstäbe an den innern Fensterkanten von c
ten will. Aussen über der Thüre ist die Form oder Silhouette des alten ein-
eichsadlers derart in den Felsen gehauen, dass man sieht, es war dieses Wappen-
sicht in Erz gegossen, hier eingelassen und in den Stein befestigt.* An der Süd-
e dem Eingang a ist ein, zum Theil noch in den Felsen zurücktretendes,
tiefes kreisrundes Becken, eine Vertiefung im Boden von 4 ½ F. Durchmesser,
en Bestimmung Unklarheit herrscht.** Spuren eines Altars sind nicht mehr vor-
wohl aber vor der Thür d in den Felsen gehauen bei h ein Weihwasserbehälter.
B kann, durch Teppiche abgeschlossen, als Sacristei gedient haben. — Es hat
wahrscheinliches, dass diese Grotte ihrer ursprünglichen Bestimmung nach eine Heil.
le war, wie sie durch die Kreuzzüge im ganzen Abendland in Gebrauch gekommen
obei möglicher Weise der Raum C als das Grab des Heilandes hergerichtet gewesen ist.
or dem von dem Felsen gebildeten Eingang C ist bei f eine 6 ½ F. hohe Gestalt
lsenwand gemeisselt; trotz ihrer Verwitterung erkennt man das bärtige Antlitz,
n Mantel, einen Schlüssel in der Rechten, die Linke nach dem Eingang weisend,
cht, wie man sonst geglaubt, einen heidnischen Opferpriester mit dem Beil, sondern
melspförtner Petrus. Daneben bei g beginnt eine Treppe, welche auf die Platte
elsabtheilung führt, ein Lieblingsziel für Spaziergänge der Bewohner von Horn.
andern Seite aber bei D zeigt sich dem Beschauer jenes aus der Felswand ge-
12 F. 9 Z. breite und 16 F. 6 Z. hohe Hochbild, davon unsre Platte eine Abbil-
t, eines der merkwürdigsten Denkmale deutscher Bildnerei des hohen Mittelalters.***

S. Petrus.

Der Gegenstand der Darstellung, in augenfälliger Beziehung zu der eben genannten
ung der Capelle, ist die **Kreuzabnahme Christi**; durch die Auffassung aber wird
Sinnbild des christlichen Unsterblichkeit-Glaubens. Betrachten wir zuerst den Inhalt.

Kreuzabnahme.

Das Bild besteht aus einer obern und einer untern Abtheilung. Die obere enthält
ahe in die Mitte gerücktes typisches Kreuz mit kämpferartigen Ausladungen am Fuss
Armen, und einer Tafel am obern Ende, welche indess **ohne Inschrift** ist.
von Arimathia ist auf einen Stuhl gestiegen (der die Form eines umgelegten Palm-
oder einer gebogenen Säule hat, deren Capitäl in zwei grosse Blätter auseinander

Obere Abtheilung.

* Giefers a. a. O. p. 51. nimmt die Gestalt für eine Taube, als Sinnbild des h. Geistes, zur Vervollständigung
eingekeilt, unweit Gott Vater und Sohn des Felsenbasreliefs. Unerhört aber dürfte in der christlichen Kunst
artige Trennung der integrierenden Theile des Symbols der Trinität sein, zumal Platz genug dafür auf der
fläche war.

** Ob man es mit den Meisten für ein Taufbecken, ob mit Giefers für ein Weihwasserbecken halte,
st die Lage im Fussboden räthselhaft.

*** Es existiert u. A. eine lithographische Abbildung davon nach einer Zeichnung von Chr. Rauch,
für Goethe die Veranlassung geworden zu einer Abhandlung, welche in dessen Sämmtl. Werken (Ausg.
Bd. 39. pg. 304. zu finden ist.

rtungsvoll sich emporwenden, obschon dasselbe durch eine dicht verschlossene
: von ihnen getrennt ist. In diesem hier im Gedanken verbundenen, im Raume
edenen Gegensatz liegt der Kern der ganzen Darstellung und ihre Bedeutung an
zwischen beiden Eingängen zur Kirche. Noch ist Christus nicht niedergefahren
um dem Tode die Macht zu nehmen; er wird erst vom Kreuz genommen, um
;elegt zu werden; aber es ist auch die Menschheit überhaupt noch so lange in
von Tod und Sünde, als sie sich nicht der Erlösung durch Christus mit ganzer
egeben, wozu die Kirche sie einladet. So soll dem Eintretenden in dem von der
umstrickten Menschenpaare ein Bild des eignen Seelenzustandes vorgeführt, in dem
sti die Hoffnung und der Weg der Erlösung aufgethan werden.

issen wir wegen der scholastischen Schärfe und Klarheit in der Auffassung des
n Lehrbegriffs dem Künstler des Werkes eine vorragende Stelle unter seinen
ssen einräumen, so gehört sie ihm ebenso sehr und noch mehr in Betreff der
g, der Darstellung und selbst der Ausführung, obschon man dabei nicht über-
m, dass man es mit einer Arbeit aus früher, noch lange nicht entwickelter Kunst-
un hat.

Anordnung

i Betreff der Anordnung fällt schon die Scheidung des Raumes in Bild und Sockel
id auf, sowie, dass der Sockel im Gegensatz gegen das Bild sehr einfach gehalten
r geistreich aber ist die Composition der beiden menschlichen Figuren und des
:. Trotz der mannichfachen Verschlingungen ist doch Lage und Stellung und jede
g der Gebundenen und flehend Knieenden sowohl, als des kräftig sich stemmenden
, vollkommen klar, die Linien verbinden sich überaus harmonisch und bei aller
ie, welche die ganze Gruppe gewissermassen als einen Tragstein, mit Kopf und
: des Ungethüms als Ausgangspunkten, erscheinen lässt, herrscht doch eine grosse
und Mannichfaltigkeit der Theile gegen einander; wie denn wohl die freigelassenen
on Mann und Weib sich gleichmässig zum Gebet erheben, die übrigen Körpertheile
f eine untereinander ganz verschiedene Weise umwunden sind. Auch in der obern
ng ist das Gesetz der Symmetrie mit den Anforderungen einer freien lebendigen Dar-
in Einklang gebracht, und doch sind die Figuren mit so grosser Besonnenheit in
um vertheilt, dass die vollendete Kunst kaum eine glücklichere Anordnung treffen
; es sei denn dass sie es vermeiden würde, der Gestalt von Gott Vater durch eine
das Gleichgewicht zu halten.

Darstellung.

Von ganz besonderem Werth ist die Weise der Darstellung und hier vornehmlich
sich die Tiefe und Feinheit eines künstlerischen Gefühls auf das deutlichste aus.
ilt schon von dem feierlichen Ernst, der über dem Ganzen liegt, von der Sanftheit
ewegungen, welche nur einem heiligen Schmerz zum Ausdruck dienen können. Aber
im Einzelnen sind die Motive mit ebenso viel Ueberlegung, als wahrer Empfindung
lt. Christus soll wirklich gestorben sein, und sein Körper ist darum auch wirklich
odte Masse. Damit er aber nicht wie eine solche dem Gesetz der Schwere folge, hält

anliegende Leibchen, die weiten Aermel, das kurze Oberkleid, das um den Hals
opftuch, einen vollkommen heimischen Charakter haben. Der Stuhl, auf welchem
egen, ist als ein Versuch merkwürdig, eigenthümliche architektonische Formen
verk aus der Pflanzennatur abzuleiten. Hat ihn doch Goethe sogar für einen
Baum (neben dem Kreuz!) genommen, der sich umgebogen, als sich Joseph auf
!

rachten wir nun die Zeichnung, Formen und Verhältnisse der Figuren, so müssen
- vornehmlich in Anbetracht des Masses, in welchem das Werk ausgeführt ist —
lern über so viel Verständniss der Natur, und über eine so grosse Freiheit bei
bildung in Verbindung mit Zügen, welche auf eine im Ganzen noch ziemlich
stzeit schliessen lassen.

Zeichnung und Ausführung.

ie gut sind Beine und Füsse des Mannes im Sockelbilde gezeichnet! wie gut die
chweg! Einzelne Figuren sind etwas zu kurz und Christus viel zu lang, was in-
in Bezug auf seine persönliche Bedeutsamkeit offenbar beabsichtigt war; aber die
mtlich haben schöne Formen und gute Verhältnisse. Ganz besonders überrascht
icklichkeit, mit welcher einzelne Gliedmassen, namentlich die Arme von Joseph,
Maria (die leider nun abgebrochen sind) so rund ausgemeisselt worden, dass man
bedeckten Theile noch sichtbar machen konnte und auch sie richtig und fleissig
t hat.

Alter.

as Alter dieses Kunstwerkes ist von verschiedenen Schriftstellern verschieden ange-
rden. Goethe,* welcher, wie erwähnt, eine Zeichnung von Chr. Rauch vor sich
erweist es in die carolingische Zeit, und Dorow,** Kugler*** und Schnaase †
efähr derselben Ansicht. Menke †† und Clostermeyer ††† verlegen dasselbe in das
Jahrhundert. Ich selbst habe ihm eine Stelle im elften angewiesen.§

Hätte die deutsche Kunst eine so einheitliche und folgerichtige Entwickelung erlebt,
italienische, so wäre die Schwierigkeit nicht sehr gross, das Alter des Werkes durch
ung mit frühern und spätern Arbeiten zu bestimmen. Die deutsche Kunst aber
eichzeitig so weit auseinander liegende Stufen der Kunstbildung, und namentlich
grossen Unterschied zwischen Nord-, Mittel- und Süddeutschland, dass man ohne
rkundliche Anhaltpunkte immer nur im Bereich der Vermuthungen bleibt.

Nun aber haben wir doch einige geschichtliche Fingerzeige. Nach einer (bei Massmann,
etc. a. a. O. abgedruckten) Urkunde von 1098 kamen die Egstersteine in diesem
den Besitz des Benedictinerklosters Abdinghof zu Paderborn. Die Mönche dieses
s scheinen die Capellen angelegt zu haben; und eine im Innern der untern Capelle

* Goethe S. W. 39. p. 306. — ** Dorow die Denkmale röm. und german. Zeit am Rhein und in West-
falen. 1823. p. 77. — *** Kugler Handbuch der Kunstgeschichte. 1841. p. 492. — † Schnaase Gesch.
. Künste. III. p. 508 f. — †† Lage, Ursprung, Namen, Beschreibung, Alterthum, Mythus und Geschichte
tersteine. Münster 1823. p. 85. 91. 117. — ††† Clostermeyer, der Egsterstein im Fürstenthum Lippe.
1824. p. 86. — § E. Förster's Geschichte der deutschen Kunst. I. p. 51.

DIE HEIL. FAMILIEN
IN ST. ELISABETH ZU MARBURG.

6 F. breit. 3 F. 8 Z. hoch.

Querschiff der St. Elisabethkirche zu Marburg sind an der Ostseite vier Altäre
t Bildwerken von unter sich gleicher Grösse, Form und Einrichtung, so dass sie
theitliche Stiftung erscheinen. Ihr mittler und Hauptthell ist buntes Holzschnitz-
Flügelthüren aber, womit dasselbe verschlossen wird, sind innen und aussen be-
Gemälde, sämmtlich von derselben Hand, sind von sehr untergeordnetem Werth;
e Schnitzwerke, welche auch alle aus Einer Werkstatt hervorgegangen.
· Altarschrein rechts im südlichen Kreuzarm enthält die Geschichten von SS.
l Georg, wobei jene eigenthümliche und gewiss sehr seltene Verantwortung Georgs
Kaiser Diocletian und seinen zwei Mitregenten vorgestellt ist, die wir auch in dem
des schwäbischen Malers C. Vos (s. Malerei) gefunden. Der zweite Altar ist
r Johannes gewidmet und enthält im Schnitzwerk eine überaus geistvolle und le-
arstellung seiner Predigt, der Taufe Christi und seines Martyriums. — Im ersten
des nördlichen Kreuzarmes ist die Geschichte der heiligen Elisabeth behandelt,
; aber enthält die heiligen Familien, davon wir hier eine Abbildung geben.
s sind Mütter mit ihren Kindern, welche auf einer Art Kirchenstuhl Platz genom-
ssen Mitte durch Zwischenlehnen ausgezeichnet ist. Den Hintergrund bildet eine
rchenfenster, davon die mittlern vier chorartig gruppiert sind. In der mittlern Bank
ten sitzt Grossmutter Anna und hält das Christkind, das auf ihrem Schoosse steht
ı der Mutter verlangt, die ihm lockend die entblösste Brust zeigt. Hinter dem Stuhl
e Männer Platz genommen, Joachim hinter Anna, Joseph hinter Maria, und sehen
gnation und stillem Behagen der Gruppe zu. Auf der Bank zur Linken sitzt die
s Zebedäus mit ihren zwei Kindern Jacobus und Johannes, von denen der Aeltere
— wie es das Aussehn hat — mit Geläufigkeit in einem Buche liest, während der
ziemlich ungeschickt seine Freude über dasselbe an den Tag legt. Auf der andern
zt die Frau des Alpheus mit ihren vier Kindern, welche ebenfalls obschon auf ver-
ie Weise ihre Lernbegierde und Apostelbestimmung an Büchern kund geben.
Im Originalwerk stehen ausserdem an beiden Seiten der langen Bank, links die heil.
na, rechts (wahrscheinlich) die heil. Barbara, welche beide Figuren auf unserm Blatte
ummangel weggeblieben sind.
Alle kleinen Züge der dargestellten Personen geben uns ein reizendes Bild glück-
Familienlebens.
Fast aber noch mehr als der Inhalt überrascht die Form. Es tritt uns in der Zeich-
in der Charakterbildung, in den Gewändern eine so durchgebildete künstlerische Per-
ikeit entgegen, dass wir vor dem Werke eines bekannten, grossen Meisters zu stehen

E KANZEL UND DER HOCHALTAR
ER KLOSTERKIRCHE ZU WECHSELBURG.

DIE KANZEL.

11 F. hoch, 10 F. 3 Z. breit.

:its in der Abtheilung Bildnerei ist Nachricht gegeben von der durch den
ı IV aus dem Hause Wettin gegründeten und im J. 1184 durch den Probst
;eweihten Kirche des Klosters Zschillen in Welchselburg an der Freiberger Mulde.
auch bereits der Kanzel gedacht, welche nach der Construction und Verbindung
ilern so wie dem Styl der Bauformen nach für gleichzeitig mit dem Kirchenbau
rden muss. Als ein in Deutschland wohl allein stehendes Denkmal der Art ver-
ppelte Beachtung und wir geben hier eine Abbildung derselben von der Süd-
wo zugleich die Vorderseite in Verkürzung und die Westseite mit der schräg
n Treppenbrüstung zu sehen sind.
rakteristisch ist die quadratische Grundform, so wie der ganze solide Unterbau,
: Kanzel auf drei Mauern trägt, von denen zwei durch Arkaden unterbrochen
ie vordere noch durch zwei Säulen eine Verstärkung erhalten hat, welche ein
etendes Gesims stützen. Aehnliche Kanzeln habe ich in Italien gefunden (in
d in St. Ambrogio zu Mailand); sie sind vielleicht um ein weniges älter; doch
hts für die Annahme einer unmittelbaren Einwirkung; jedenfalls sind ihre Sculp-
untergeordneter Art.
denen der Kanzel von Wechselburg wird unsre Aufmerksamkeit vor allem auf
nception zu Grunde liegende Gedankenfolge gerichtet, und auf den unmittelbaren
hang mit der Stelle, welche sie schmückt; wobei gelegentlich die hohe Bedeutung
ligen Wortes und der Lehre, welche die deutsche Kirche in keiner Zeit ausser Acht
eindringlich zu uns spricht. Die Kanzelbrüstung hat durch Abschneiden der vor-
.en zwei schmale Flächen gewonnen, so dass sie fünf Seiten eines Achtecks bildet.
stlichen Rede Mittelpunkt ist der Segen spendende Heiland und sein Evangelium;
mmt er die vordere Fläche, mithin den Mittelpunkt der Kanzel ein. Die Evangelisten-
umgeben sein Bild, an die Zeugen seines Lebens und Wirkens, an den Fundort
hre zu erinnern. — Auf den schmalen Seiten-Flächen stehen zu seiner Rechten
seiner Linken der Täufer Johannes, beide mit erhobenen Händen Zeugniss ablegend
ls den Messias. Nicht aber nur für ihn, auch für seine That, für den Erfolg seiner
zeugen sie, indem unter ihren Füssen entkräftet oder entseelt die Mächte liegen,
ı Gewalt das Christenthum die Menschheit befreit. Die mittelalterliche Symbolik wech-
lieser Stelle sowohl mit den Zeichen, als mit deren Bedeutung, indem bald Schlangen
.en, bald Drachen und sonstige Ungethüme mit menschlichen Figuren abwechseln;
nso oft Tod und Sünde, als Judenthum und Heidenthum unter denselben zu verstehen

an bis ins 13. Jahrh. und später nur Triptychen von mässiger Grösse
ellte, der erste Hochaltar überhaupt sein, der errichtet worden. Er ist
schliesst die Absis an der Basis ihres Halbkreises ab, der Art, dass
Altartisch mit zwei offenen Arkaden gewonnen ist. Das Ganze besteht
· übergreifenden Stockwerken. Wie der mittlere Bogen der untersten
rechtwinkligen Einfassung in die nächsthöhere einschneidet, so tritt
dattartigen Giebel in die oberste ein, welche das Postament für die
ug bildet, die das Werk nach oben schliesst. Die Neuheit des Unter-
i baren Mangel an architektonischem Organismus entschuldigen; dem
gen fehlt eine Basis; die innern Nischen der mittleren Abtheilung
ser Säule begnügen; die Einfassung des untern Bogens trifft nicht in
und was am meisten befremdet, in den Seitenarkaden musste der
Der ganze Aufbau ist ein sprechendes Beispiel für den im Formen-
en Widerstreit zwischen der überlieferten Ruhe der Horizontale und
erticale, welche ihr Ziel in der Gothik fand. Dagegen ist in der
n Profilen der Gesimse und Einfassungen der romanische Charakter
ment der Capitäle und Bogen ist offenbar eine Wiederaufnahme an-
ichtigt, wie man sie vielfach in den letzten Zeiten des romanischen
st in dieser Zeit, also um 1200, der Hochaltar erbaut; dass er mit
icht ganz gleichzeitig ist, zeigt uns ein kleiner Umstand an, auf
hnung Rücksicht genommen. An der linken Seite oben wird das
e) Sacramentarium sichtbar. Es hatte ein Thürchen, dessen eiserne
n) Thürstock befindlich sind. Der Hochaltar stösst an die Console
ren diesseitige Hälfte sichtbar ist. Da wo er an die Thüre hätte
mittlern Gesims, ist ein Ausschnitt gelassen, gross genug um zur
zu können, immer aber zu klein, um nicht zur gänzlichen Ent-
raulassung gegeben zu haben. Es setzt aber dieser Uebelstand
cramentariums vor dem Hochaltar ausser allen Zweifel.
on der bildnerischen Ausschmückung können wir einen vollkom-
halten, da die Sculpturen der beiden (auf unsrer Zeichnung mit
räume verloren gegangen, und von einem ohne Zweifel ähnlichen
der Marienkirche zu Freiberg aus dem Brande derselben von 1484
sind. Der religiösen Ideenfolge nach konnte in der untern Abthei-
, darüber die Geburt Christi dargestellt sein. Die Gestalten des
hen der mittleren Abtheilung, Daniel und David, Jesaias und Salomo,
ernterer Beziehung auf das mit der Geburt des Messias beginnende
it hin, das in dem Kreuzestod Christi seine Vollendung erreicht.
estalten, Daniel, David und Salomo, kommen in fast ganz gleicher
Pforte zu Freiburg vor (S. die Abbildungen in der Abtheilung

DIE HEILIGE JUNGFRAU.
DES HERRN DOMPROBSTES WÜRSCHMIDT IN ERFURT.

1 F. 9 Z. hoch.

utsche Bildhauerschule, auf deren Arbeiten aus dem 12. bis 16. Jahrh.
und Stiftern an der Saale und Unstrut, am Harz und im Meissner Lande
westlich nicht über Erfurt hinaus erstreckt zu haben, und Erfurt selbst
haltpunkte für die Annahme einer einigermässen ausgezeichneten der-
Die Sculpturen am Portal des Domes gehen nicht über handwerksmä-
4. Jahrhunderts hinaus; keines der vorhandenen Grabdenkmäler in der
obschon sich recht beachtenswerthe Arbeiten darunter finden, auf her-
thümliche Kräfte schliessen. Kleine Tragsteine im Chor derselben
stalten von grosser Zierlichkeit können den Thatbestand nicht ändern;
mit seinem bunten Schnitzwerk ist ein ziemlich hausbacknes Werk
und auch das Schnitzwerk am Hochaltar der Barfüsserkirche, eine
- falls es aus Erfurt stammt — nicht hinreichend, ein günstigeres
Auch was sich sonst zerstreut an Häusern, Kirchhofmauern etc.
er Erfurts in keiner Zeit über den Kreis der Mittelmässigkeit.
ss es überraschen, inmitten dieser wenig bedeutenden Dinge ein
finden, dessen Urheber zu den ausgezeichnetsten und vollendetsten
underts zu zählen, und das nach allen Anzeichen in Erfurt selbst
die Statuette der heiligen Jungfrau, gegenwärtig im Be-
obstes Würschmidt daselbst, von welcher wir hier eine Ab-
nd sich ehedem in der nun zu einem Militair-Magazin verwendeten
urt und ist aus einem Alabaster gearbeitet, welcher in der Nähe
, was vornehmlich die Annahme unterstützt, dass sie daselbst an-

er Stellung abgebildet und gehört offenbar zu einer Gruppe der
r der Engel vielleicht noch einmal aufgefunden wird. Vor ihrem
etbuch lesend ist sie von der himmlischen Erscheinung überrascht
wendet die Botschaft Gottes an.

die Augen fällt, das ist die ganz ungewöhnliche bildnerische
Während sonst, wenigstens bei den Arbeiten aus dem 15. Jahrh.,
rten sichtbar sind, Willkühr auch nicht immer vermieden wird,
quenz und Klarheit und eine solche Bestimmtheit, Feinheit und
vie sie an den vollendetsten Werken der italienischen Bildnerei,
eines Civitale, kaum wahrgenommen werden. Mit der grössten

· UND DIE MÄRTYRER-TAFELN
M MÜNSTER ZU BASEL.

6 F. lang, 3 F. 11 Z. hoch.

l (gegenwärtig am Ostende der Seitenschiffe) werden zwei Tafeln
elche wegen der darauf befindlichen Reliefs sehr beachtenswerth
tend mit den Bildnereien aus Kaiser Heinrichs II. Zeit durfte
sie von ihm als dem ersten Gründer des Münsters herrührten,
em Märtyrer Vincentius nicht klar war. Neuen Forschungen
dung ich dem Urheber derselben, Herrn Architect Riggenbach
se Tafeln ursprünglich Theile eines Altares der St. Vincentius-
rnhof gestanden und erst im Jahre 1580 abgetragen worden.
id Ursache dieser Capelle ist uns nichts bekannt; urkundlich
schon stand. Die Tafeln reichen, wie erwähnt, höher hinauf.
mberger Schule stehen sie in einer ganz verwandten Bezie-
; mit dem einen allerdings sehr auffallenden Unterschied, dass
· häufig ihre Verhältnisse zu kurz nahmen, der Meister der
zu sehr gestreckt hat. Die eine dieser Tafeln enthält sechs
iit noch eine andere ähnliche, oder vielmehr zwei halb so
bindung mit der zweiten noch übrigen, der Märtyrertafel, den

ostteltafel ist von den altchristlichen Sarkophag-Platten ent-
theilung sehr häufig vorkommt. Die Säulen sind eine freie,
der römisch-korinthischen; die Apostel haben etwas von römi-
ln; sie sind verschieden, ohne bestimmt charakterisiert zu sein,
hiede im Haar- und Bart-Wuchs und Schnitt deuten nicht auf
dem mit Ausnahme der Schlüssel bei Petrus zeichnet sie aus
ne Namens-Inschrift gibt die Absicht des Künstlers kund. Da-
llgemein gehalten, dass nicht im mindesten auf naturalistische
ist. Auch den Körperformen sieht man eine nur sehr ober-
r Natur an. Dagegen zeigen die Gewänder ein klares und
Formen des Gefältes und eine fast ebenso klare Empfindung
ng der langgezogenen Linien und breiten Flächen. Die Aus-
te und geübte Hand: nur hat die Tafel Beschädigungen er-
en von Bartholomäus und Jacobus.
uss uns die für eine so frühe Kunstperiode überraschende Be-
n, dem es gelungen ist, innerhalb der engen von der Bildnerei
nzen seinen Gegenstand vollkommen klar zu bezeichnen.

KAMPF UM DIE SCHIFFE
? NIBELUNGEN-TAFELAUFSATZ.

Von L. v. Schwanthaler.

Zeichnung von Schwanthaler aus seiner frühen Jugendzeit, in
gestellt hat, die rechte Hälfte in antiker Form, die linke mit allen
n Zeit. Und in der That diese Doppelnatur spricht sich in seinen
nit aller Entschiedenheit aus, und es ist schwer zu sagen, auf wel-
:ht war; nur dass das Herz durch mittelalterliche Träume mehr in
lder des Alterthumes mehr in stürmische Bewegung gebracht wurde.
ie Schiffe" ist aus dem XV. Gesang der Iliade genommen. Here
ı Berg Ida eingeschläfert; so dass Poseidon ungehindert den Grie-
ır von Ajas verwundet werden konnte. Nun wurden nach seinem
ı zu den Kämpfenden entsendet. Iris bringt dem Meerbeherrscher
höchsten Gottes, abzulassen vom Kampf und zurückzugehn in die
der Gott unwillig Folge leistet. Apollon muss mit der quastum-
tze Hektors und zum Schrecken der Achaier auf den Kampfplatz
d ergreifen. Er stürzt die Mauer der Achaier nieder, die diese
aufgeführt; Hektor, der unter dem Schirm Apollons mit seinen
ffe werfen will, wird von Ajas abgehalten, dessen gewaltiger Speer-
während Teukros vom nächsten Schiff Pfeil auf Pfeil gegen die
:ndet. Im immer erneuten Kampfe fallen Helden auf beiden Sei-
menge entsteht um das Schiff des Protesilaos, das Hektor in Brand
ı immer neue Schaaren der Troer über die niedergestürzte Mauer

:lchem Schwanthaler gegenwärtige Zeichnung im J. 1825 gemacht,
ıg des Königs Maximilian I. von Bayern in Wachs modelliert, weil
verwendet werden sollte, dessen Ausführung indess der Tod des
gehört unbedenklich zu den frischesten Werken seiner schöpferischen
aller Leichtigkeit der Darstellung doch ein sehr besonnenes und
vohl auf den Geist des Epos, als auf den besondern Gegenstand
landlung ist überaus sprechend; nirgend ist eine überflüssige oder
ıg und es herrscht eine so richtige Verwendung der Mittel, dass
den ganzen mächtigen Kampf um die Schiffe, anstürmende Wuth,
n Muth des Widerstandes, Mord und Tod zu Wasser und zu Land,
.urz das Ereigniss im Ganzen und in allen Theilen vor uns sehen,
dafür mehr Figuren verwendet hat, als die strengen Gesetze der
n.

D MARIÄ IN ST. EMMERAM ZU REGENSBURG.

(Hierzu eine Bildtafel.)

r-Arbeiten, welche beim Ausbau der gothischen Dome nöthig
zu der Annahme, dass mit den Dombauhütten grosse Bildhauer-
1. Die langandauernden Arbeiten gaben der darin herrschenden
Gepräge, das sich nicht selten mehre Menschenalter hindurch er-
us einer bereits am Ort gepflegten Kunstrichtung hervorgegangen
verschiedenen deutschen Bildhauerschulen sprechen, so wird man
ssen kirchlichen Bauunternehmungen halten müssen, in deren
l ihre Entwickelung gefunden zu haben scheinen.

solchen Bildhauerschule erkennen wir u. A. deutlich an den
rseite, die Portale und die innern Pfeiler des Domes in Regens-
leckt sind. Es ist ihnen ein so gemeinschaftlicher Charakter
Möglichkeit der Ausführung durch Einen Künstler nachgewiesen
Namen oder mehr aufzusuchen nöthig wäre. Auch stehen die-
vereinzelt, sondern gleichzeitige und frühere Arbeiten weisen auf
t von grossem Umfang und ungewöhnlicher Durchbildung hin.
em wir hier eine Abbildung geben, befindet sich in St. Emmeram,
enschiff am Ostende, und ist ein Grabdenkmal. In eigenthüm-
d Mariä vor, so dass ausser dem Sterben selbst fast nichts mit
n, vielmehr alles nur angedeutet ist. Maria sinkt, umgeben von
1; die Augen sind geschlossen, die Arme hängen schlaff herab;
l zu Boden fallen, wenn Johannes sie nicht von rückwärts um-
s sie nicht im Fallen von vorn aufhielte. Die Theilnahme der
theils in Schmerz, theils in Vorbereitung zu den kirchlichen
jüngere Jacobus bringt das Weihwasser, Petrus mit der priester-
zwei Andere an der rechten Seite bringen das Gebetbuch.
einer Höhe von etwa 1½ F. über den Köpfen, zieht sich ein
i gothischen Style.

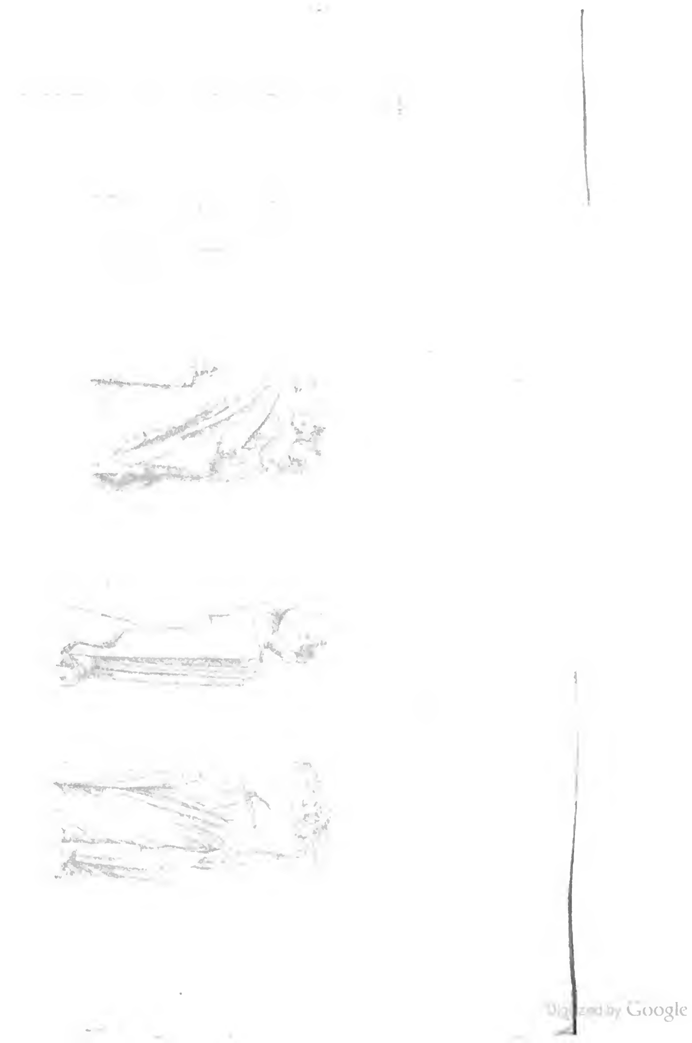
onders eigenthümlich in diesem Relief uns entgegen: die An-
lit Ausnahme der drei Köpfe der Hauptgruppe, welche offenbar
Mitte verlegt ist, profilieren alle andern in einer horizontalen
zwar in fast gleicher Entfernung untereinander, so dass keine
e Abwechslung nur durch eine verschiedene Stellung und Hal-
l. Die Anordnung macht den Eindruck eines monotonen Grab-
beabsichtigt, doch hier offenbar ganz am Platze ist.



DIE GOLDENE PFORTE ZU FREIBERG
im Erzgebirge
1.

LA PORTE DORÉE À FREIBERG
dans le Erzgebirge
1

THE GOLDEN GATE AT FREIBERG
in the Erzgebirge
1



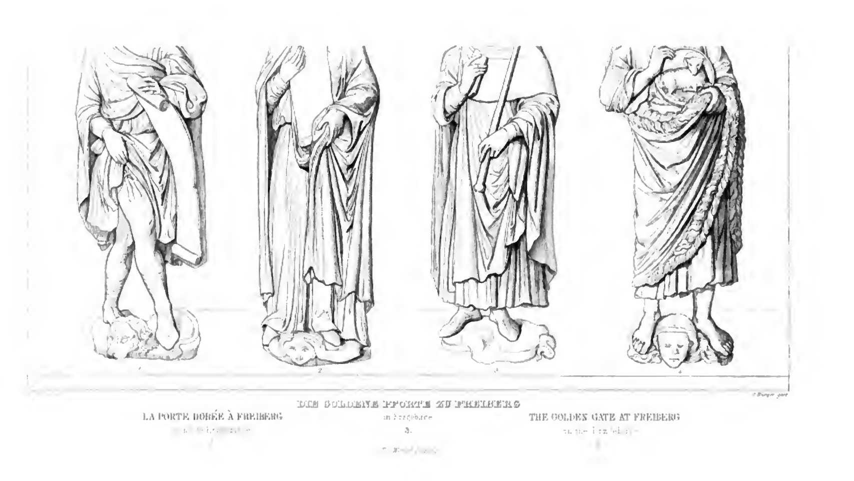


DIE GOLDENE PFORTE ZU FREIBERG

LA PORTE DORÉE À FREIBERG

THE GOLDEN GATE AT FREIBERG

2



DIE GOLDENE PFORTE ZU FREIBERG

LA PORTE DORÉE À FREIBERG

THE GOLDEN GATE AT FREIBERG

3.







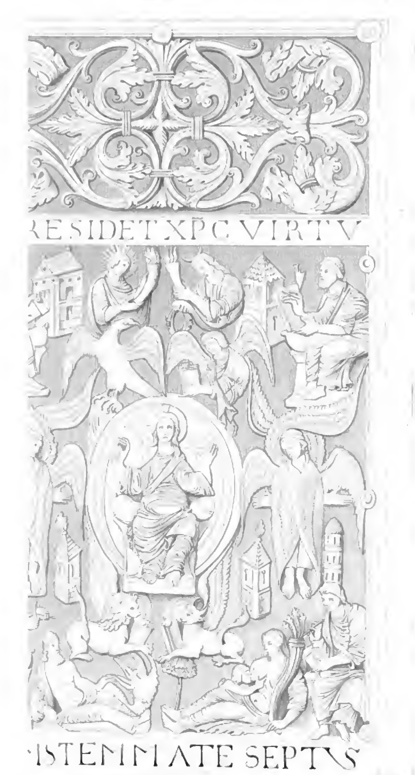






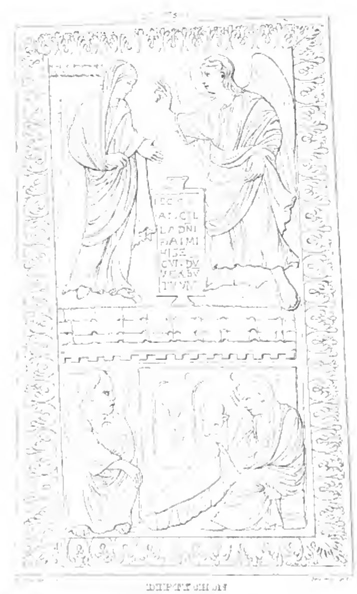
DE LA CHAIR CHANCEL RELIEFS





DIPTYCHON DES TUOTILO

TUOTILO'S DIPTYCH BOOK COVER



DIPTYCHON

DIPTYQUE À MUNICH — DIPTYCH AT MUNICH



RELIEFS VON DER KANZEL

SCULPTURES DE LA CHAIRE DE L'EGLISE — RELIEFS OF THE CHANCEL



ES EN BOIS SCULPTURES IN WOOD





RETABLE EN BOIS SCULPTÉ.

ALTAR PIECE CARVED IN WOOD







LA VICTOIRE VICTORIA





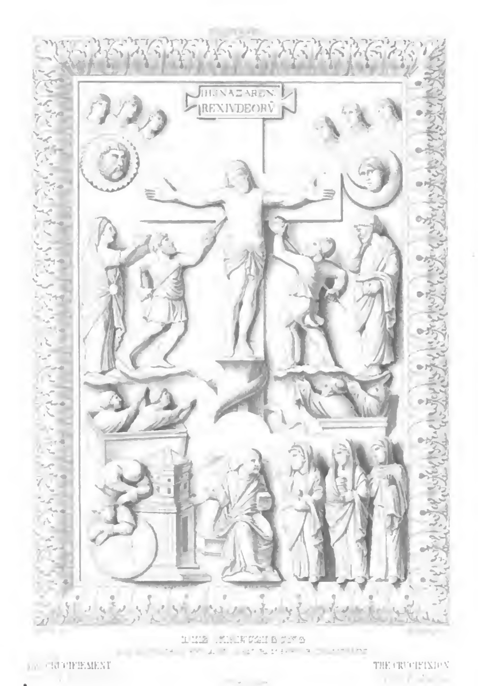


ME DE JÉSUS

THE BAPTISM OF CHRIST



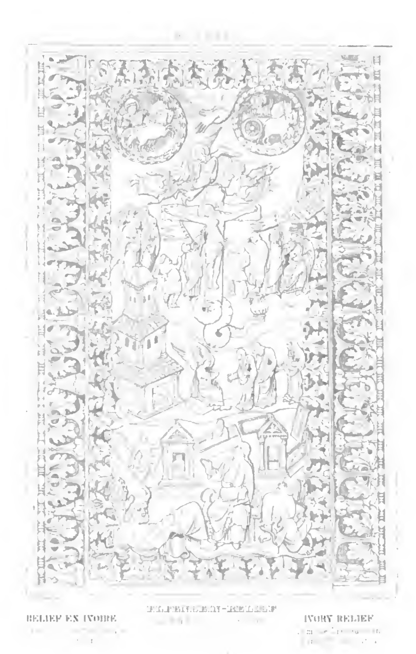




CRUCIFIEMENT

THE CRUCIFIXION





ELFENBEIN-RELIEF

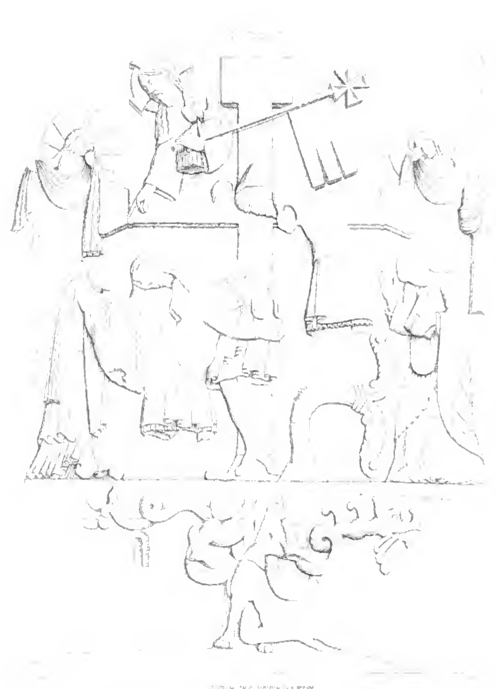
RELIEF EN IVOIRE

IVORY RELIEF



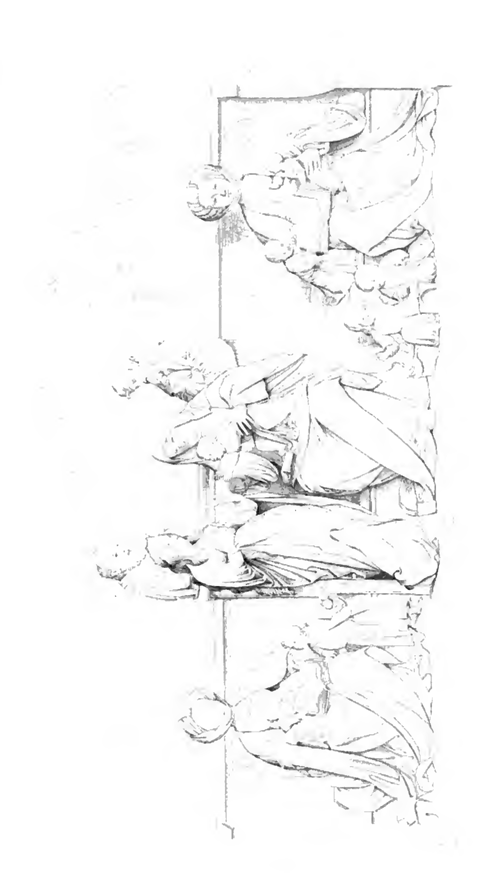




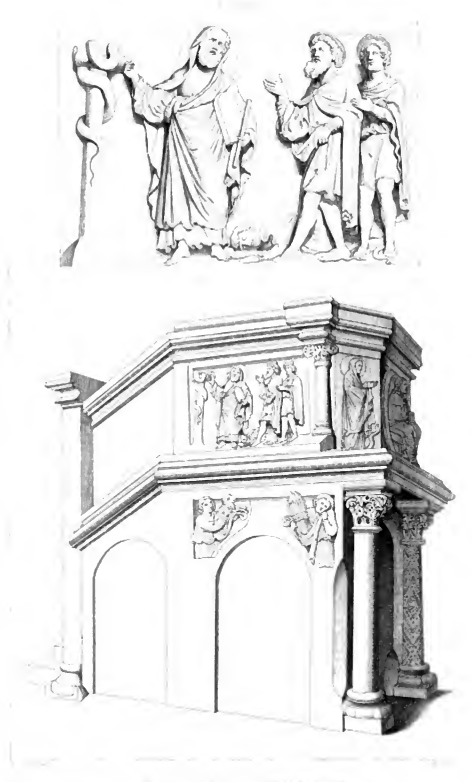


RELIEF DE LEGSTERSTEIN

THE EGSTERSTONE RELIEF



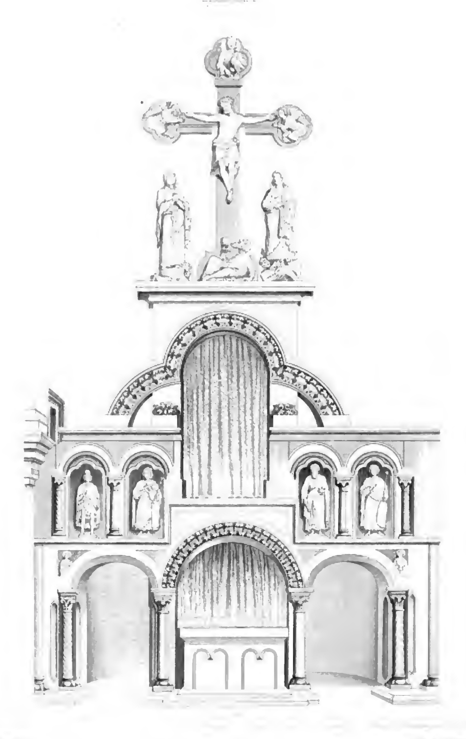




DIE KANZEL IN WECHSELBURG.

CHAIRE A PRÊCHER A WECHSELBOURG — PULPIT AT WECHSELBURG

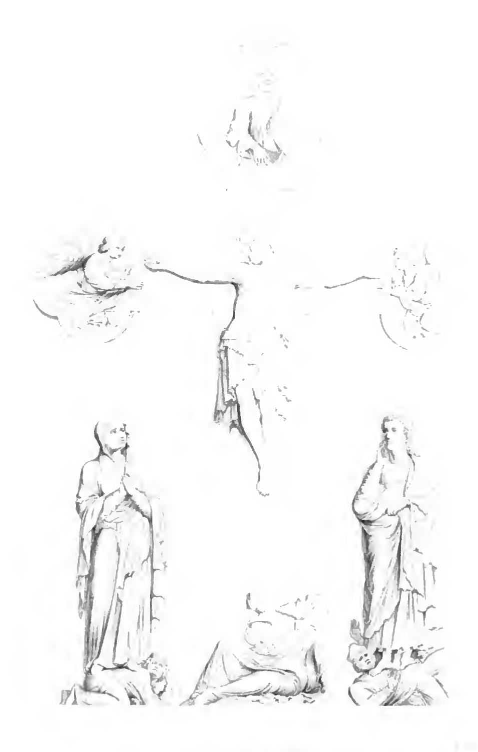




HOCHALTAR IN WECHSELBURG

MAÎTRE AUTEL À WECHSELBOURG — HIGH-ALTAR AT WECHSELBURG





GRAND CRUCIFIX — CHRISTUS AM KREUZ — HOLY ROOD

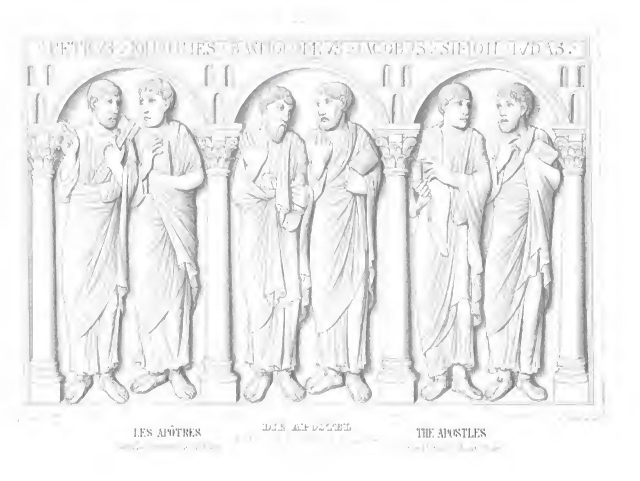




LA STE VIERGE

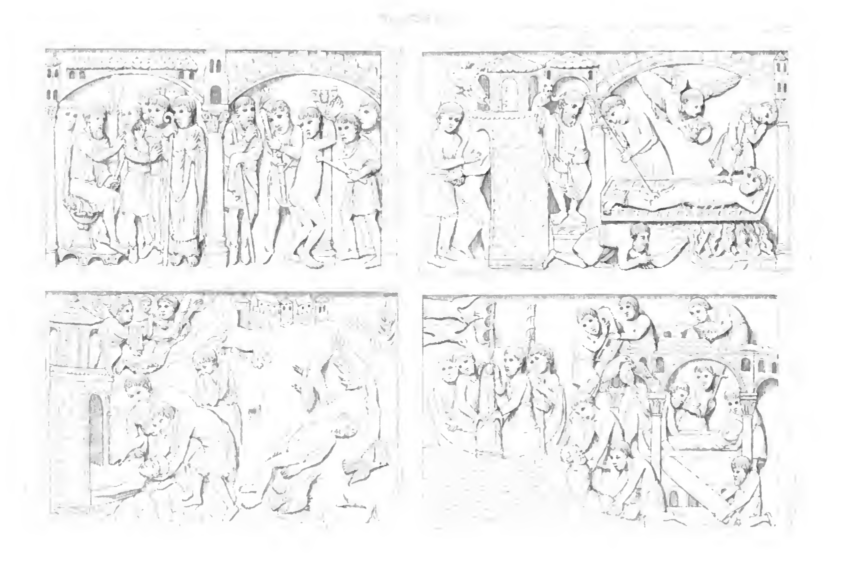
THE VIRGIN





LES APÔTRES DIE APOSTEL THE APOSTLES









DER KAMPF UM DIE SCHIFFE, ILIAS XV.

LE COMBAT POUR LES VAISSEAUX

THE BATTLE FOR THE SHIPS



COLONNE DE BRONZE DORÉ — COLUMN OF GILT BRONZE





LA MORT DE LA STE VIERGE — DEATH OF THE VIRGIN MARY



ZWEITE ABTHEILUNG.

MALEREI.

DIE SIEBEN FREUDEN DER MARIA.

Von Hans Memling.*

In der k. Pinakothek zu München befindet sich ein Gemälde von Hans Memling, 2 F. 6 Z. hoch und 6 F. breit, das unter dem Namen der sieben Freuden der Maria bekannt ist und zu den vollkommensten Schöpfungen dieses Meisters gerechnet wird. Es war früher im Besitz der Gebrüder Boisserée, die es von Hrn. Niuwenhuis in Brüssel erworben, der es, soviel bekannt, aus Spanien nach den Niederlanden gebracht.

In einer diesem Meister vornehmlich eignen Weise sind viele Momente derselben Geschichte auf demselben Bilde, ohne besondere räumliche Scheidewände, kunstreich in einander verwebt dargestellt.** Es hat wie man sieht einen viel grössern Umfang, als seine Benennung, und erhält seine Bedeutung wie seinen architektonischen Halt durch die an die Mitte und die beiden Seiten vertheilten Hauptdarstellungen der Geburt Christi, der Anbetung der Könige und die Ausgiessung des h. Geistes.

Auf dem ersten unsrer Blätter sieht man links im Mittelgrund durch ein offnes Doppelfenster die Verkündigung Mariä; weiter nach vorn auf einem Hügel die der Hirten; und ganz im Vorgrund steht der Stall, in welchem das neugeborne Kind auf dem Mantel-Ende der Mutter liegt, die zugleich mit Liebe und mit ehrfürchtiger Scheu sich zu ihm niederbückt, während Joseph mit seinem symbolischen, sehr tief herabgebrannten Lichtstümpfchen in gemessener Ferne sich hält. Durch das offne Thor treten die Hirten ein; an dem eisernen Gitterfenster aber des Stalles knien ein Mann und sein Sohn im freudigem Gebet. Das ist der Stifter des Bildes, und Heraldiker werden seinen Familien-Namen nach dem Wappen zu bestimmen wissen, das an der Säule neben der Mauer angebracht ist. Die ältere Aesthetik hat solche „Anachronismen", wie sie sie nannte, als unstatthaft verworfen; wir wissen, dass eine Zeitbestimmung hier gar nicht in Frage steht. Es gilt den Gedanken: Christus über dem Altar und der Stifter des Altares (oder Altarbildes) im Gebet zu ihm. — Im hintersten Hintergrund sehen wir auf den Gipfeln dreier Berge (auf 1. u. 2.) die drei Magier, die den Stern der Verheissung erblicken. Nahe einer Brücke kommen die drei Züge zusammen und erscheinen dann wieder im Schlosshof des Königs Herodes, der sie freundlich empfängt und sodann (in einer Halle auf no. 2.) über den Zweck ihrer Reise ausfrägt. In Folge der erhaltenen Mittheilung, dass sie den eben in Bethlehem gebornen künftigen König von Juda zu suchen gekommen, hat Herodes seine Schergen dahin entsendet, und wir sehen sie im Mittelgrund unter Wehklagen der Mütter die noch nicht ein Jahr alte männliche Jugend morden. Die heilige Familie war vorher gewarnt und hatte sich auf die Flucht begeben.

* Die von E. Schäfer in Kupfer gestochenen Umrisse wurden benutzt und nach dem Original weiter ausgeführt.

** Wir geben es in drei Abtheilungen, weil auf Einem Blatt die Figuren zu klein geworden wären.

DAS GEBET DES HEILIGEN BERNHARD.

Frescogemälde von J. Schraudolph im Dome von Speier.

Die Ausmalung des Speirer Domes mit Frescobildern gehört zu den grossartigsten Kunstunternehmungen des Königs Ludwig von Bayern und der Neuzeit überhaupt. Es war im Junius 1843, dass der König in Begleitung des Professors Heinr. Hess und des Malers J. Schraudolph nach Speier kam und im Dome den vorher bedachten und berathenen Entschluss fasste, ihn — und zwar durch Joh. Schraudolph — ausmalen zu lassen. Die Vorbereitungen beschäftigten Architekten und Maler bis zum Frühling 1846; der ganze Dom, nehmlich die Kuppel, die Wände und Gewölbe des Haupt- oder Stiftschores und der Nebenchöre, und die Seitenwände des Mittelschiffs erhielten Frescogemälde. Im Herbst 1853 war das Ganze (die Bilder im Schiff im Auftrag des Königs Maximilian) vollendet. Es verdient, in stetem Gedächtniss zu bleiben, dass im J. 1849, als der Lärm der Revolution vor den Pforten des Domes tobte, Schraudolph mit seinen Gehülfen getrost fortmalte, und dass, als die Pfalz sich für unabhängig erklärt hatte, der König ihnen sagen liess, sie möchten sich in ihrem Werk, das der Ewigkeit gehöre, durch Zeitereignisse nicht stören lassen.

Ausser der allgemeinen Bedeutung der Kirche waren mässgebend für diese Gemälde: die Beziehungen des Domes als einer Marienkirche zur heil. Jungfrau, zu den beiden Märtyrern Stephanus, dem älteren, als dem Patron der frühern, von K. Dagobert an derselben Stelle erbauten Kirche, dem jüngern, dem Papst Stephan, dessen Haupt Kaiser Heinrich V. aus Italien mitgebracht und dem Dom verehrt hatte; ferner zu dem heil. Bernhard, welchem es hier gelungen war, den Kaiser Konrad III. zu einem Kreuzzug zu bestimmen.

Wie aus dem Längendurchschnitt des Domes (S. Baukunst, Dom zu Speier, Bl. 2.) zu ersehen, so sind es die Felder zwischen den Gewölbträgern unter den Fenstern des Mittelschiffs, auf denen sich Gemälde befinden. Sie enthalten in vierundzwanzig Bildern die Geschichte der heil. Jungfrau als der Hauptpatronin der Kirche mit den alttestamentlichen Hinweisungen auf sie und auf ihre Bedeutung als Mutter des Heilandes. Die Reihenfolge beginnt am Westende der Nordwand, geht dann sogleich auf das gegenüberstehende Bild der Südwand über, und so abwechselnd an beiden Wänden nach dem Triumphbogen hin, über welchem das Bild der Himmelskönigin erscheint.

Nach der Vertreibung aus dem Paradiese kommt das Versöhnungsopfer Noahs, eine erste Beziehung zwischen Schuld und Sühne; dann die Verheissung Abrahams, dass in seinen Nachkommen alle Völker gesegnet sein sollen, und die Erscheinung Gottes im brennenden Busch vor Moses mit der (hier vorbildlichen) Verkündigung der Erlösung aus der Aegypter Joch; ferner die Vision Davids, die Christum zeigt zur Rechten Gottes, und die Weissagung des Jesaias, welche dem König Achas von Juda die jungfräuliche Mutter in der Himmelsferne offenbart. Nach diesem geht die Bilderfolge zur Geburt Mariä, zu ihrem ersten

S. JOHANNES, S. SCHOLASTICA, S. BENEDICT
VOM LIESBORNER MEISTER.

Der Liesborner Meister gehört einer Malerschule an, von deren Bedeutung, ja Existenz man erst seit ein Paar Jahrzehnten Kunde hat: der altwestfälischen. Von seinen Lebensverhältnissen weiss man nicht das mindeste; nicht einmal sein Name ist bekannt, und von seinen Werken sind nur Bruchstücke auf uns gekommen.

Dennoch muss er als der Höhenpunkt der westfälischen Schule gelten, so wie er eine der bedeutendsten Erscheinungen in der deutschen Kunstgeschichte überhaupt ist, voll Eigenthümlichkeit der Auffassung, voll Phantasie, Formensinn, Innigkeit und Tiefe des Ausdrucks, leuchtender Färbung und einer wunderbaren Vollendung der Technik.

Sein Hauptwerk war die grosse Altartafel im Chor der zweiten Klosterkirche zu Liesborn bei Münster, die der Abt Heinrich 1465 einweihen liess. Während der französischen Herrschaft im Jahre 1807 von seiner Stelle genommen und veräussert, wurde die kostbare Tafel von ihrem neuen Eigenthümer in Stücke zersägt, davon einige verloren gegangen, einige in den Besitz des Herrn Dr. Haindorf in Münster, die Mehrzahl aber an den Herrn Geh. Oberregierungsrath Krüger in Minden gekommen, dessen gütiger Erlaubniss wir die Herstellung der beiliegenden Abbildung danken.

Den Gesammtinhalt der Tafel lernen wir aus einer Copie kennen, die sich in der evangelischen Kirche zu Lünen erhalten hat.

Das Altarwerk hatte nicht die gewöhnliche Einrichtung mit beweglichen Flügeln, sondern war eine lange Tafel mit festen Abtheilungen. In der Mitte der Gekreuzigte, zu seinen Seiten rechts die Heiligen Maria, Cosmas und Damian, links Johannes, Scholastica und Benedict, in ²/₃ lebensgrossen Figuren, von welchen letztern das Stück erhalten ist, das wir in einer verkleinerten Nachbildung geben. In je vier Abtheilungen an jeder Seite des Mittelbildes waren acht Darstellungen aus dem Leben Christi: Verkündigung, Geburt, Anbetung der Hirten, Darbringung im Tempel, Auferstehung, Himmelfahrt, Ausgiessung des Geistes und jüngstes Gericht. Davon besitzt Herr Geh. Rath Krüger vollständig die Verkündigung und die Darbringung im Tempel, den Kopf des Gekreuzigten, die Brustbilder der sechs Heiligen neben dem Kreuz, Bruchstücke aus der Geburt Christi und der Anbetung der Könige und Engel mit dem goldnen Kelch.

WANDGEMÄLDE
IN BRAUNSCHWEIG UND IN HALBERSTADT.

Im Dom von Braunschweig, welchen Herzog Heinrich der Löwe nach seiner Rückkehr aus dem gelobten Lande 1172 hat erbauen lassen, wurden — und zwar in den ältesten, an der Ostseite gelegenen Theilen — bei Gelegenheit einer baulichen Wiederherstellung im J. 1845 Wandgemälde unter der Tünche entdeckt, die ihrer Art nach aus der Zeit des Baues herrühren, und sowohl dem Umfang als dem Werthe nach als sehr bedeutend sich herausstellten. Eine, soweit als möglich gänzliche Wiederherstellung ward beschlossen und dem Herrn Galerie-Inspector Brandes in Gemeinschaft mit dem Maler Herrn Neumann übertragen und von ihnen ausgeführt.

Wölbungen und Wände des Hauptchors mit der Absis, der beiden Nebenchöre und der Vierung waren ursprünglich mit Gemälden bedeckt. Diejenigen der Absis sind bei deren unerlässlichem Umbau zu Grunde gegangen; im nördlichen Nebenchor, das früher eine Restauration erfahren, haben sich nur wenige Spuren vorgefunden. Die noch übrigen geben uns genügenden Einblick in eine grosse Conception der religiösen Kunst des Mittelalters. Auffallend daran erscheint die fast gleichberechtigte Verherrlichung der Mutter Christi mit Christus selbst, wie sie in so früher Zeit und in Deutschland schwerlich mehr angetroffen wird. Im Mittelpunkt des Kreuzgewölbes vom Chor sitzt Maria auf dem Throne ohne das Christus-Kind, umgeben (in Medaillons) von den königlichen Vorfahren Josephs bis auf den Stammvater Jesse.* Aber nicht nur der Stammbaum, sondern auch die Sendung Christi wurzelt im Alten Testament; daher sieht man unterhalb der Gottesgebärerin bezügliche Geschichten der Genesis und Anspielungen auf die unbefleckte Empfängniss Mariä.

Im Mittelpunkte des Kreuzgewölbes über der Vierung sehen wir das Lamm, das Symbol Christi, im weiten Kreise von der Mauer des himmlischen Jerusalems mit den zwölf Aposteln umschlossen; dazu die Bilder von der Geburt Christi, (der Darbringung im Tempel, der Auferstehung in drei Darstellungen) bis zur Ausgiessung des heiligen Geistes. Die vier Ecken aber des Gradgewölbes darunter werden von acht Gestalten mit Spruchbändern eingenommen, darans sie als Propheten zu erkennen sind. Eine dieser Gestalten gibt unsre Bildtafel. Fig. 1.

Das nördliche Seitenschiff war aller Wahrscheinlichkeit nach mit der Leidensgeschichte Christi ausgemalt; im südlichen Seitenschiff sehen wir ihn als Weltenrichter dargestellt. Auch diesen höchsten Beruf theilt er hier mit seiner Mutter, die neben ihm auf dem Throne Platz genommen, umringt von Seraphim und Seligen. An der Ostseite sehen wir sodann die Auferstehung der Todten, die Höllenfahrt Christi und seine Himmelfahrt, an der Westseite die klugen und die thörichten Jungfrauen mit dem Bräutigam Christus zwischen beiden,

* Man spricht gewöhnlich diese Ahnenfolge der Maria zu, im Widerspruch mit dem Geschlechtsregister Christi bei Matthäus, Cap. 1.

DAS DOMBILD IN MEISSEN.*

Das Hauptaltarbild im Dome zu Meissen, ein Triptychon von 7 F. Höhe und 5 ½ F. Breite (des Mittelbildes) mit der Anbetung der Könige in der Mitte, und je zwei Apostelfiguren an jeder Seite, dürfen wir zu den interessantesten und bedeutendsten Werken der altdeutschen Malerschule zählen. In keiner Weise, weder durch archivalische, noch chronikalische Nachrichten, noch durch andere Gemälde derselben Art unterstützt, ist die Kunstgeschichte in Betreff des Alters und der Herkunft des Bildes ganz allein auf Vermuthungen verwiesen, deren Bestätigung oder Berichtigung künftigen Forschungen vorbehalten bleibt.

Die Krippe, in deren Nähe die Handlung vorgeht, ist an einem palastähnlichen, grossentheils aus Quadersteinen aufgemauerten Gebäude angebracht; der Platz selbst, wo die Mutter sitzt, leicht wie für flüchtigen Gebrauch mit Stroh überdeckt. Zwischen den Mauern des Palastes und den Pfeilern des Vorplatzes sieht man in die Landschaft, wo strohgedeckte Bauernhäuser unter Linden stehen.

Links sitzt die Mutter, in einen weiten Mantel gehüllt, der das Kleid nur an der Brust und am untern Saume sehen lässt; das Kind aber ist ganz unbekleidet und hat nur eine Windel unter sich. Das Haar der Madonna hängt an beiden Seiten lang herab, ihre Augen sind niedergeschlagen; sie überlässt in Bescheidenheit den hohen Besuch ganz dem Kinde, das sie mit dem Ausdruck heiliger Verehrung berührt und hält. Die Formen und der Ausdruck ihres Gesichts haben nichts Jungfräuliches, kaum etwas Weibliches, dagegen sehr bildnissartige Züge und nicht sehr feine Formen.

Sehr auffallend ist die Charakterzeichnung der drei Könige. Der älteste von ihnen, zugleich dem Kinde der nächste, ist ganz gläubige, dem innersten Seelenbedürfniss entsprechende Hingebung; der zweite, rechts von ihm, erst — wie es scheint — im Begriff ins Knie zu sinken, bringt seine Huldigung mit weniger Inbrunst dar, halb freiwillig, halb mitgenommen und gleichsam noch auf die innere Erleuchtung wartend; der dritte, am weitesten zurückgebliebene ist noch im Gehen begriffen und gibt nur eine leise, ungewisse Andeutung, dass er ins Knie sinken könne. Wenn die andern beiden bereits ihre fürstlichen Insignien und ihre Geschenke niedergelegt, so trägt er noch die Krone auf seinem Haupt, die goldne Kugel in der Rechten, das Schwert an der Linken, und im aufgeworfenen Mohrengesicht kämpft noch der fürstliche Stolz gegen die mährchenhafte Erniedrigung vor einem nackten, armen Kinde.

Bei weitem übrigens die eigenthümlichste Auffassung ist die des Christuskindes, welches — wie man sieht — mit grosser Ueberlegung und Klarheit dem gläubigen, hingebenden König ein Geheimniss offenbart. Den Zeigefinger auf dem Mund, dem Organ des „Worts," deutet es auf sich, als auf den in die Welt gekommenen Logos, und der König nimmt diese

---

* Unsre Zeichnung gibt wohl die ganze Breite, aber nicht die ganze Höhe des Bildes. Was dabei an Mauerwerk und Bäumen geopfert werden musste, wurde an der Grösse der Figuren gewonnen.

HANS MICHAEL HOLBEIN,
HANS HOLBEIN DER AELTERE,
HANS HOLBEIN DER JÜNGERE.

Die Familie Holbein nimmt eine der hervorragendsten Stellen in der Geschichte der deutschen Malerei ein. Zufällig erlebte sie in drei auf einander folgenden Gliedern den Umschwung derselben vom Idealismus zum Realismus. Der Grossvater des weltberühmten Künstlers dieses Namens war Idealist im Sinne und der Richtung der cölnischen Schule; der Vater folgte der naturalistischen Anschauungsweise, wie sie von Flandern her sich verbreitet hatte, ohne es inzwischen zu einem gründlichen und energischen Naturstudium zu bringen, eine Aufgabe, die dem Sohne überblieb, der sie — zugleich geleitet von einem reichen dichterischen Geist — auf das vollkommenste zu lösen gewusst. Die beiliegenden Blätter werden das Verhältniss dieser Künstler unter einander näher vor Augen stellen.

DIE KRÖNUNG MARIAE VON H. M. HOLBEIN.

Hans Michael Holbein der Grossvater, von welchem wir nur wissen, dass er Bürger in Augsburg war und bereits 1459 ein überlebensgrosses Madonnenbild gemalt, das uns erhalten ist, war vierzig Jahre später noch in der vollen Kraft seines künstlerischen Wirkens. Er nahm im Jahre 1499 Theil an einer Kunstunternehmung für das St. Katharinenstift zu Augsburg, welche von einigen Nonnen des Klosters ausgegangen war und die Darstellung der sieben Basiliken Roms zum Gegenstand hatte. Er hatte S. Maria maggiore übernommen.* Das Bild ist in den Rahmen einer Spitzlunette gemalt und enthält drei, oder, wenn man will, vier Hauptabtheilungen. Die Mitte wird von einem kirchlichen Gebäude eingenommen, das die Kirche S. Maria maggiore in Rom vorstellen soll. Rechts der Kirche unten ist — der Stifterin des Bildes, Dorothea Rölinger zu Ehren, die dabei in knieender Stellung abgebildet ist — die Enthauptung der h. Dorothea dargestellt; links die Geburt Christi; oben aber über der Kirche befindet sich jene höchst eigenthümliche Darstellung der Krönung Mariä, von welcher wir hier eine Abbildung geben. Was an dieser zunächst in die Augen fällt, ist die Bezeichnung der Dreieinigkeit durch drei sich ganz ähnliche Gestalten, nach dem Typus des Christusbildes, Gott Vater als Schöpfer mit der Weltkugel, Gott der h. Geist mit dem Scepter der Herrschaft, Gott der Sohn mit der Krone des ewigen Lebens, eine Darstellung die sicherlich auf Traditionen beruht. Der Styl des Bildes ist durchaus ideal, und in den Formen lebt ein hoher Schönheitssinn, im Ausdruck grosse Frömmigkeit und Milde. Einfach und grossartig ist die Anordnung und Zeichnung der Gewandung und feierlich ernst die streng symmetrische Composition. Hände und Füsse, freilich

---

* Ausführlicheres in E. Förster's Deutscher Kunstgeschichte. Bd. II. p. 210.

1500, ist nach den in der Klosterchronik aufbewahrten Nachrichten des Meisters Frau, die Tochter von Thomas Burgkmaier, die Mutter Hans Holbein's d. J. Ihr gegenüber hinter dem Priester steht der Meister des Bildes, Holbein d. Ae. mit seinen beiden Söhnen Ambrosius und Hans. Die Gesichtszüge des Vaters sind die eines weichen, nicht zu voller Klarheit gekommenen, fast träumerischen Charakters. An einer Stelle aber hat er hell, sehr hell gesehen: bei seinem Sohne Hans! Wie der etwa sieben- bis achtjährige Knabe frei vor ihm steht und lebensfroh und sicher in die Welt schaut, weiss der Vater was er an ihm hat, und macht auch uns, indem er auf ihn hinweist, auf das Ungewöhnliche seiner Begabung aufmerksam; ja er lässt auch bereits den älteren Sohn Ambrosius, der sich mit beiden Händen an seinen jüngern Bruder hält, eine Stütze an ihm finden. Von der frühzeitigen Entwickelung des ausserordentlichen Talentes von H. Holbein d. J. haben wir verschiedene thatsächliche Beweise; doch reicht natürlich keiner in seine Kindheit hinauf. Hier aber haben wir ein Zeugniss vor Augen aus glaubwürdigster Hand, dass er schon im zarten Knabenalter die Hoffnungen wach gerufen, die er in so überschwänglicher Weise erfüllt hat.

Das Bild trägt die Jahrzahl 1504 und befindet sich in der königl. Gemäldegalerie zu Augsburg.

DER ALTAR DES H. SEBASTIAN VON H. HOLBEIN D. J.

Hans Holbein der Jüngere ist der Welt vornehmlich als Bildnissmaler bekannt; er hat aber seine künstlerische Laufbahn als Historienmaler begonnen, und Ausgezeichnetes als solcher geleistet. Das Jahr seiner Geburt schwankt zwischen 1495 und 1498.* Gestorben ist er zu London 1554 an der Pest.

Das Altarwerk, von welchem wir auf zwei Blättern eine Abbildung geben, ist ein Triptychon, dessen Mittelbild in der königl. Gemäldesammlung zu Augsburg hängt, während die Seitentafeln (obendrein unter der falschen Bezeichnung Hans Holbein der Aeltere) in der königl. Pinakothek zu München aufgestellt sind. Es trägt die Jahrzahl 1516, gehört mithin noch zu den Jugendarbeiten des grossen Künstlers und ist eine Stiftung von seiner Hauptgönnerin Veronica Welser an das Katharinen-Kloster.

Der Heilige, entkleidet an einen Eichbaum gebunden, ist von Kriegsleuten oder Schergen umgeben, die mit Bogen und Armbrüsten Pfeile auf ihn abschiessen, deren bereits mehre in seinen Leib gedrungen. Dabei steht auch ein Mann, von welchem der Befehl zum Blutgericht ausgegangen zu sein scheint, und ein Paar andere Männer wohnen der Scene als Zuschauer bei. In dieser Tafel sehen wir ein fast in allen Beziehungen neues Kunstgefühl, das alte aber, wo es noch erhalten ist, geläutert und gekräftigt. Schon die Wahl des Stoffs ist eine Neuerung, da das Mittelbild eines Altarwerkes bis dahin dem Mittelpunkt der Kirche, dem Logos, gehörte. In der Anordnung herrscht Einheit und Klarheit, die

* S. E. Förster's Deutsche Kunstgeschichte II. p. 224. Bei der Herstellung des Bildes der h. Familie von ihm in der Augsburger Galerie, das die Jahrzahl 1512 trägt, hat man eine Inschrift entdeckt, der zufolge er damals 17 Jahr alt gewesen. Auf einem Selbstbildniss vom J. 1543, das aber nur noch im Kupferstich von Hollar existiert, hat er sich 45 Jahr alt angegeben.

HERZOGIN SIDONIE,
EHRNE GRABPLATTE IM DOM ZU MEISSEN.

Am Westende des Domes von Meissen ist eine Capelle angebaut, derart dass sie eine Art Vorhalle des Domes bildet und auch als Eingang benutzt wird. Sie ist aber eine fürstliche Grabcapelle, erbaut von Kurfürst Friedrich dem Streitbaren in den Jahren 1423 bis 1425, der sein und der Seinen Erbbegräbniss von Altenzelle (wo die irdischen Ueberreste seiner Vorfahren seit Otto dem Reichen beigesetzt worden) hieher, als in die Haupt- und Stiftskirche seines Landes verlegte. Sein Grabmal, ein reich verzierter Sarkophag aus Messing, mit der liegenden Gestalt des Fürsten in flachem Relief, und allerhand Figuren von Geistlichen und Engeln an den Seiten, nimmt die Mitte der Capelle ein.

Er war der erste Kurfürst von Sachsen aus dem Hause Wettin, und lebte von 1369 bis 1428. Oberhalb seiner ruht sein zweitgeborner Sohn Sigismund, Bischof zu Würzburg, geb. 1416 gest. 1457. Dieses Grab, wie alle folgenden, sind durch ehrne Platten mit den grösstentheils eingravierten Bildnissgestalten der Verstorbenen geschlossen. Zu seinen Füssen ist das Grab seines ersten Sohnes, Kurfürst Friedrichs des Sanftmüthigen, geb. 1412 gest. 1464. Rechts und links von ihm liegen seine Enkel, berühmt durch den an ihnen in ihrer Kindheit von Kunz von Kaufungen verübten Raub aus dem Schloss von Altenburg. Und zwar liegt an der rechten Seite Friedrichs des Streitbaren Ernst, geb. 1441 gest. 1486, an der linken Albrecht, gen. der Beherzte, geb. 1443 gest. 1500. Unterhalb Ernst liegt seine Schwester Amalie, Gemahlin des Herzogs Ludwig in Bayern, geb. 1435 gest. 1502; oberhalb liegen sein Neffe Friedrich, Sohn Albrechts des Beherzten, Hochmeister des deutschen Ordens, geb. 1474 gest. 1510, und Friedrich, Sohn Georgs des Bärtigen, geb. 1504 gest. 1539. Oberhalb Albrecht liegt Johann, der ältere Sohn Georgs des Bärtigen, geb. 1501 gest. 1536; zu seinen Füssen aber seine Gemahlin Sidonie, die Tochter König Georgs von Böhmen, geb. 1449 gest. 1510.

Die Platte, mit welcher dieses Grab gedeckt ist, zeichnet sich durch ihren Kunstwerth vor allen übrigen aus. Die Gestalt der Fürstin ist mit einer so ausdrucksvollen Schönheit, mit soviel Empfindung und Charakter gezeichnet, die Umrisse sind mit einer solchen Freiheit, Frische und Sicherheit eingeschnitten, dass man auf einen sehr bedeutenden Meister als Urheber schliessen muss, und ich bekenne, dass ich — obwohl durch keinerlei Nachrichten, oder gar Urkunden unterstützt, doch keine Hand als die Albrecht Dürers zu nennen wüsste, die diese Gestalt entworfen und ausgeführt.

Herzogin Sidonie (oder Zedena)* ist die Stammmutter der Fürsten albertinischer Linie aus dem Hause Wettin. Als die Tochter des Böhmenkönigs Georg von Podiebrad ward sie das Mittel der Versöhnung zwischen Sachsen und Böhmen nach langjährigen Zwi-

* Vgl. Züge aus dem Familienleben der Herzogin Sidonie und ihrer fürstlichen Verwandten aus dem 15. und 16. Jahrh. nach ungedruckten Briefen dargestellt von Dr. F. A. v. Langenn. Dresden 1852.

S. JOHANNES DER TÄUFER
VON BARTHOLOMÄUS ZEITBLOM.

(Das Original ist $8^3/_4$ mal grösser.)

Bartholomäus Zeitblom ist unbedingt der bedeutendste Meister der schwäbischen Malerschule. Doch sind wir über ihn und seine Bildungsgeschichte noch völlig im Unklaren. Einem Selbstbildniss zufolge vom Jahre 1497 mag er um 1447—1450 geboren sein. In Ulm hat er gelebt; denn in den dortigen Steuerbüchern kommt sein Name vor von 1484 bis 1517. Auch hat er 1483 eine Ulmerin geheirathet, die Tochter des Malers Schülein, wesshalb man — indess wohl mit Unrecht — ihn in ein Schülerverhältniss zu diesem gestellt hat. Seine Werke weisen nach einer andern Seite.

Bekanntlich hatte sich in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Flandern eine Malerschule entwickelt, deren bis in das kleinste Detail mit grösster Liebe und Virtuosität durchgeführter Naturalismus sich rasch über alle Lande verbreitete und die deutschen Malerschulen, die cölnische voran, von den bis dahin befolgten idealistischen Bestrebungen unter grösserm oder geringerm Widerstand ablenkte. Wo des Körperhaften und Wirklichen wenig war, wie in der Schule von Cöln, trat der Fall augenblicklich ein; wo aber, wie in der schwäbischen Schule, der Idealismus schon eine starke Dosis Leben aus der Natur empfangen, wehrte man sich länger und wir sehen da das ganze 15. Jahrhundert hindurch die eignen Anschauungen des schwäbischen Kunstgeistes durch die aus der Fremde überkommenen Formen und Darstellungsweisen durchleuchten.

Noch sind die Vorgänger Zeitbloms weder alle bekannt, noch die bekannten geordnet. Nur belehren uns einzelne Werke und Fragmente, die nach und nach auftauchen, dass hier ein sehr energischer, grossartiger Formensinn, eine dem Erhabenen wenigstens verwandte Anschauungsweise gewaltet hat. Ich erinnere z. B. nur an den schlafenden Petrus aus dem Gebet am Oelberg im Dom zu Ulm. Aus dieser schwäbisch-nationalen Schule, natürlich unter dem mitwirkenden allgewaltigen Einfluss des flandrischen Naturalismus, insonderheit, wie es scheint, des Meisters Roger von der Weyde d. Ä., ist Zeitblom hervorgegangen. Seine Thätigkeit hat eine ausserordentliche Ausbreitung gewonnen und Werke und Künstler in grosser Anzahl weisen auf seine Werkstatt zurück.

Die meisten Tafeln seiner Hand haben ihre ursprüngliche Stelle in der Kirche verlassen und werden, häufig sogar unter falschem Namen, wie z. B. die Geburt Mariä in der Mannheimer Galerie, in Gemäldesammlungen aufbewahrt. Die grösste Anzahl dieser Tafeln besitzt der kunstsinnige Obertribunalprocurator Abel in Stuttgart. Sie sind mit seinen an-

DER TOD MARIÄ
VON BURG LICHTENSTEIN.

(4 F. br., 7 F. hoch. Die Abbildung in 9facher Verkleinerung.)

Im südlichen Württemberg, nicht weit von der Stadt Reutlingen, auf hoher, schroffer Felsenspitze liegt die Burg Lichtenstein, erbaut nach den eignen Plänen des Burgherrn, des geist- und kenntnissreichen, wie in allen schönen Künsten wohlerfahrenen Grafen Wilhelm von Württemberg, im Style des 14. und 15. Jahrh. Sowie die Burg in architektonischer Beziehung eine in allen ihren Theilen lebendige Erinnerung an eine kunstsinnige Vergangenheit ist, so trägt auch die innere Ausschmückung dasselbe Gepräge. Wände und Winkel sind mit Waffen und Geräthschaften, mit Bildwerken und Gemälden aus alter Zeit bedeckt und ausgefüllt, und namentlich sind es Gemälde der schwäbischen Schule, die man hier in grosser Auswahl vereinigt findet.

Eines der interessantesten von diesen alten Malerwerken sind zwei Flügel eines Altars, von dessen übriger Zusammensetzung keine Nachricht mehr vorhanden ist. Diese beiden Flügel, je 4 F. breit und 7 F. hoch, stellen den Tod und die Krönung Mariä vor, so dass die Mitte wahrscheinlich eine Geburt Christi oder auch Madonna auf dem Throne war. Das Werk war früher in Rottenberg, aber über Urheber und Entstehungszeit fehlt alle Kunde. Wir geben hier eine Abbildung von der Tafel mit dem Tode der Jungfrau.

Die Scene geht in einem Zimmer vor sich, wie man am getäfelten Fussboden erkennt (der übrige Grund ist Gold). Die heilige Jungfrau war (so scheint es nach den gekreuzten Armen) im Gebet, als der Tod sie überraschte, und sie neben ihrem Bett leblos in sich zusammensank. Es ist beachtenswerth, wie bestimmte Arten der Auffassung eines Gegenstandes an bestimmte Gegenden gebunden erscheinen. In den Bildern am Niederrhein liegt die sterbende Maria immer im Bett; in den schwäbischen stirbt sie meistentheils stehend oder knieend vor oder neben demselben. Das Tuch fällt ihr (hier) von dem sanft umsinkenden Haupt; die Kniee brechen zusammen, so dass sie fallen würde, wäre nicht Johannes zugegen, der ihr von rückwärts unter die Arme greift und sie festhält. Mit dem Ausdrucke schmerzlicher Theilnahme umstehen sie die übrigen Apostel; nur einer sitzt vor ihr und sucht nach einer tröstenden Stelle der heiligen Schrift, während Petrus die Ceremonie des Weihwassersprengens ausübt.

Oben über der Gruppe erscheint Christus in Wolken als Halbfigur, die Seele der Verstorbenen, in Gestalt eines Kindes, auf seinem linken Arme; mit der Rechten segnet er die entseelte Hülle. Engel umflattern ihn und sehen wehmüthig, betend, oder auch mit Bewillkommnung, zu der Sterbenden nieder, eine Handlung, welche die junge Seele Maria's in aller Unschuld mitmacht.

Die Anordnung ist von grosser Klarheit. Wenige ganze Figuren bilden die Hauptgruppe und damit die Gesammtmasse, darüber dann die Köpfe der übrigen einen flachen

VOTIVTAFEL
AUS DER KARTHÄUSER-KIRCHE ZU BASEL.

Im Museum zu Basel wird u. A. ein seltnes Kunstwerk aufbewahrt, eine messingene Tafel von 3 Fuss 5 Zoll Breite, 4 Fuss 6 Zoll Höhe, zur Hälfte Bild, zur Hälfte Schrift. Das Bild, davon wir hier die Abbildung geben, ist in die messingene Tafel nach Art des Kupferstichs graviert, jedoch mit so breiten und tiefen Umrissen, dass sie mit schwarzem, stellenweis mit grünem Wachs ausgefüllt werden konnten, um die Zeichnung deutlich hervortreten zu lassen. Daneben sind einzelne Stellen, die heraldischen Zeichen der Wappen, die Hermelinschwänzchen etc., in grüner, rother oder blauer Farbe gehalten.

Diese Tafel befand sich einst in der Kirche des Karthäuser-Klosters, (welches jetzt zum Waisenhause dient,) und ist das Document einer Stiftung, welche die Herzogin Isabella von Burgund im J. 1433 dem Kloster gemacht hat, um daselbst für ihr und ihrer Angehörigen Seelenheil täglich zwei Messen lesen zu lassen. Schon diese Eigenschaft sichert der Tafel ein eigenthümliches Interesse, da es nur wenige Denkmale der Art geben dürfte, während Kirchen, Capellen und Altäre, errichtet für die Abkürzung der Leiden des Fegefeuers, mit urkundlichen Inschriften nichts Ungewöhnliches sind.

Weiteres Interesse gewinnt die Tafel durch die darauf abgebildeten fürstlichen Personen, und endlich durch die bildliche Darstellung überhaupt, ihren Styl und die Art ihrer Ausführung.

Ehe wir näher auf die letztre eingehen, wird es gut sein, die unter derselben in die Messingplatte eingegrabene Inschrift in möglichster Vollständigkeit mitzutheilen. Sie lautet:

Illustrissima ac potentissima princeps ysabellis filia Johannis (portugalie e)t algarbie atque dominj cepte (sic!) duchissa burgundie lotharingie brabancie et limburgie Comitissa flandrie arthesy burgundie palatina hanonie hollandie zellandie et namurci Sacri Imperij marchionissa ac domina frisie saliuis et machlinie salubriter mota fundavit in hac ecclesia conventuali ordinis cartusie situata In basilea minori duo anniversaria et duos religiosos eiusdem ordinis perpetuos Intercessores apud deum ad duas missas celebrandas qualibet die pro salute animarum excellentissimi principis dominj philippi ducis burgundie eius mariti et sue nec non dominj caroli burgundie Comitis quadrilensis eorum filij. Ac pro prosperitate ipsorum adhuc modo viventium. Et dum ab hoc seculo decesserint propter refrigerium animarum eorundem. Et etiam propter refrigerium animarum defunctorum illustrissimarum memoriarum regis et regine portugalie ducis et duchisse burgundie patrum et matrum prefatorum dominj et domine et omnium aliorum pro quibus predicta duchissa intendit orationem

Auf der linken Seite des Bildes knien Herzog Philipp der Gute von Burgund und sein Söhnchen Carl, der nachmals hochberühmte Carl der Kühne, beide im Waffenschmuck, der Vater gleich seiner Gemahlin die Hände über dem Gebetbuch gefaltet. Die Waffenröcke Beider sind mit dem burgundischen Wappen verziert, beide tragen das goldene Vliess um den Hals. Ausserdem sieht man über ihnen das mit der Kette des goldenen Vliesses umwundene burgundische Schild und den heil. Andreas als Fürsprecher neben dem Herzog. Auf einer Bandrolle über dem Helme befindet sich die Inschrift: „aultre naray" (autre n'auray), deren Fortsetzung auf der Bandrolle unter dem Wappen der Herzogin steht: „tant que je vive." Dies alles steht unter sich und mit dem Ereigniss, welches die Tochter Johanns von Portugal zur Herzogin von Burgund gemacht, in genauem Zusammenhange. Herzog Philipp hatte auf die Verbindung mit der portugiesischen Prinzessin sehr grossen Werth gelegt; er hatte sogar der brautwerbenden Gesandtschaft seinen Hofmaler und Kammerdiener Johann van Eyk vertraulich beigesellt, um das Bildniss der Erwählten vor ihr selbst zu besitzen und war so hoch erfreut von ihrer Schönheit, dass er auf die grösstmögliche Verherrlichung seines Glücks bedacht war. Zu dem Ende gründete er an dem Tage des Empfanges der königlichen Braut in Brügge den Orden des goldenen Vliesses, anzudeuten, dass auch er, wie einst Jason, am fernen Meeresstrande den grössten Schatz erobert. Er stellte den Orden unter den Schutz des heil. Andreas und gab ihm die Devise: „Autre n'auray" als ausdrückliches Gelübde, dass keine andre Liebe mehr sein Herz fesseln solle; wie denn auch die gelegentliche Erweiterung der Devise in: „toute ma vie, Dame Isabel" oder wie es auf unsrer Tafel heisst: „tant que je vive" diese Auslegung bestätigt.

Die Darstellung in der Mitte der Tafel ist der Passion Christi entnommen und weist auf die von der Fürstin angeordneten Seelenmessen hin, in welchen ja das Leiden des Erlösers als Sühne menschlicher Schuld gefeiert wird. Die heilige Mutter hat den Leichnam ihres vom Kreuz genommenen Sohnes auf dem Schôss; hinter ihr am Fusse des Kreuzes stehen zwei Engel, die uns mit Dornenkrone und Lanze an einzelne Vorgänge der Kreuzigung erinnern. Den Hintergrund des ganzen Bildes bildet ein Teppich, dessen Verzierung von zwei nebeneinander stehenden, aber von einander abgekehrten Adlern zwischen ornamentistischen Blumenranken gebildet wird.

Die Anordnung des Ganzen ist im hohen Grade feierlich, nach den strengen Gesetzen der Symmetrie, die nur in Nebendingen und untergeordneten Bewegungen eine Abwechslung und Mannichfaltigkeit gestattet. Die Ruhe, die damit über das Bild sich verbreitet, ist auch mâssgebend geworden für die Darstellung, welche — weit entfernt die Gestalten in scharf ausgesprochener Handlung zu zeigen, oder den Empfindungen einen individuellen, ja selbst nur einen besonders lebhaften Ausdruck zu geben — sich in der gleichmässigen, ritualen Bewegung des Priesters vor dem Altar hält, der ja auch nicht Trauer, Schmerz, Anbetung, Dank u. s. w. in der Messe nach dem Mâss oder Antrieb seiner besondern Gefühlsweise ausdrückt und ausdrücken darf, wenn er nicht statt des Gemüths der Andächtigen Sinne und Verstand beschäftigen will. So ist denn selbst die Trauer der Mutter über dem

DER HEILIGE GEORG

von C. Vos.

(6 F. hoch, 4 F. 4 Z. breit).

Zu den beliebtesten Heiligen, und zwar nicht nur der morgenländischen Kirche, wo er besondre Verehrung geniesst, sondern auch der abendländischen, gehört der ritterliche Streiter Gottes aus der Zeit der diocletianischen Christenverfolgung, Georg von Cappadocien, und seine Legende ist reich an malerischen Situationen.

Wir geben zwei Darstellungen aus dieser Legende nach einem Altarwerk, das vor nicht gar langer Zeit in Oberschwaben, in der Gegend von Kirchheim unter Teck aufgefunden worden und in die werthvolle Gemälde-Sammlung des Obertribunalprocurators v. Abel in Stuttgart übergegangen ist. Beide Tafeln bildeten ursprünglich die Aussen- und die Innenseite einer einzigen, und sind höchst wahrscheinlich nur der Rest eines grössern Werkes, dessen Theile vielleicht noch einmal aufgefunden werden. Der jetzige Besitzer hat, um beide Gemälde nebeneinander aufstellen zu können, die Tafel durchsägen lassen.

Auf der ersten Tafel sehen wir den heiligen Georg in gewöhnlicher Haustracht, Schild und Schwert in der Linken. Den rothen, weitfaltigen Mantel umgeschlagen, tritt er vor zwei reichgekleidete, gekrönte Männer mit langen Bärten und sucht mit eindringlicher Rede ihnen etwas deutlich zu machen. Der Eine von ihnen sieht ihn mit aufmerksamen Augen an, als ob er ihm widersprechen wollte, während der Andere in sich gekehrt das Gehörte zu erwägen scheint. Der Unentschlossenheit Beider kommt ein Dritter, ein fürstlicher Rathgeber, wie es das Aussehn hat, zu Hülfe, der, zwischen ihnen stehend, eine Hand auf eines Jeden Schulter, Beiden zuredet. Links hinter dem Heiligen sieht man, wie mehre Menschen von Schergen verfolgt und erschlagen werden. Während ein Alter noch den Schlag einer Keule abwehrt, wird einer Jungfrau das Schwert durch den Leib gestossen; ein Mann liegt todt an der Erde. Zwischen Georg und den Königen steht ein junger Mann mit gefalteten Händen. Den Hintergrund bildet eine heitre Landschaft mit Stadt, Fluss, Bergen, Felsen, Bäumen, Strassen und Landhäusern.

Die Erklärung dieses Bildes stösst auf mancherlei Schwierigkeiten, welche weder durch die „Acta Sanctorum" noch durch andere Heiligen-Legenden gehoben werden. Auch wird die Darstellung ziemlich vereinzelt sein. Nur ein Altarwerk (in der Elisabethkirche zu Marburg) mit einer ähnlichen Darstellung ist mir bekannt. Hier steht Georg als Angeklagter vor zwei gekrönten Männern auf dem Thron, davon der eine sehr zornig ist; ein dritter aber mit dem Ausdruck versöhnlicher Milde ist zu ihnen getreten. Georg war Ritter unter Kaiser Diocletian und eifriger Christ. Mir scheint es, dass auf unserm Bilde eine Christenverfolgung geschildert ist. Ritter Georg tritt dazwischen und bedeutet den Kaiser alles Ernstes, von dieser offenbar ungerechten Verfolgung abzulassen. Der Kaiser weist sein Wort zurück. Der zweite Gekrönte aber, in welchem Diocletians Mitregent, Maximian, zu erkennen sein würde, bedenkt sich das Gesagte, und der dritte, vielleicht Galerius, mit

MARIA IM ROSENHAG

von Martin Schongauer.

(7 F. hoch, 3 F. 10½ Z. breit.)

Die Darstellung der heiligen Jungfrau mit dem Christuskind ist, als der eigentliche und wesentliche Gegenstand des Altarschmuckes, zur Hauptaufgabe für die christliche Kunst geworden. Die hohe symbolische, übernatürliche Bedeutung der „Menschwerdung Gottes" und der „Gottgehärerin" die darin niedergelegt ist, war für die Bildung und Ausbildung des Ideals so mässgebend, dass die byzantinische Kunst kaum eine Annäherung an die Natur zuliess, die italienische aber, welche sich Schritt für Schritt dem Leben und der Wirklichkeit genähert, dasselbe wenigstens durch allerhand Aeusserlichkeiten, z. B. durch einen reichverzierten Thron, in gebührender Hohe zu halten gewusst, bis das sechzehnte Jahrhundert eine Umwandlung des kirchlich-religiösen Bewusstseins, und folgerichtig seiner Ideale mit sich brachte. In der deutschen Kunst hat diese Menschwerdung des Ideals, diese naturgemässe Auffassung übernatürlicher Wesen und Ereignisse viel früher begonnen und Mutterliebe und Mutterglück, Pflege und Sorge, Kindes-Unbeholfenheit und Innigkeit und alles Verwandte in diesen Darstellungen sehr bald schon ihren Ausdruck gefunden neben den Darstellungen des Segnens und der Weltherrschaft, welche fast ausschliesslich die süd- und osteuropäische Kunst festgehalten.

Aus dieser Auffassung mag jene eigenthümliche Darstellung der heiligen Jungfrau mit dem Kinde in einer Rosenlaube oder Hecke hervorgegangen sein, welcher wir bereits bei sehr frühen Meistern deutscher Malerei begegnen, z. B. bei der cölnischen Schule vom Anfang des 15. Jahrh., während die italienische Kunst vor und ausser der Madonna Fr. Francia's, die in einer Rosenumzäunung vor dem Kind ins Knie sinkt (in der Pinakothek zu München) kaum ein zweites derartiges Bild aufzuweisen haben wird.

Eines der schönsten, lieblichsten und berühmtesten Bilder dieser Gattung ist die Maria im Rosenhag von Martin Schongauer in der St. Martinskirche zu Colmar. Auf einer Gartenbank im Grase, nicht auf hohem, auf einem Postament von Stufen ruhendem, goldnen Throne, sitzt die Hochgebenedeite; kein kunstreicher Teppich breitet sich vor ihr aus, bildet die Wand hinter ihr und kein faltenschwerer Vorhang schliesst die Welt ab: Blumen spriessen zu ihren Füssen und eine Wand von lebendigem Rosengebüsch, die Zweige an Stäbe und Stangen vorsorglich angebunden, bildet hinter ihr die schützende und doch luftige Wand, zwischen deren Blättern und Blüthen muntere Vögel durchschlüpfen und zwitschern und singen und scherzen. Wie ist das alles so heimlich und gemüthlich! Wie sind uns die Heiligen so nah! Und nun, wie menschlich empfinden sie in der wirklichen, natürlichen Welt! Das Kind schlingt liebend seine Arme um den Hals der Mutter, wendet sich aber theilnehmend, neugierig nach dem, was um sie her vorgeht; liebreich und zart drückt die Mutter das Kind an ihr Herz, wendet aber wehmüthig und ahnungsvoll das Antlitz von ihm ab zur Erde, als thäte sich da ein Grab, eine Quelle der Schmerzen vor ihr auf. Selber die Körper-Formen, diese indi-

CHRISTUS AM KREUZ.

Eine Miniatur aus dem 12. Jahrh.

Ich muss diesen Abschnitt mit einer Berichtigung der Unterschrift der Bildtafel beginnen. Die Handschrift der kön. Hof- und Staatsbibliothek in München, welcher die vorliegende Miniatur entnommen worden (Cimeliensaal VII. 54), ist nicht (wie es in der Unterschrift heisst) aus dem Bamberger Domschatz, sondern stammt aus dem weiland gefürsteten Frauenstifte Niedermünster zu Regensburg, und enthält „Pericopae evangeliorum ordine evangelistarum digestae." Das Innere enthält zwölf Blätter Miniaturen auf Goldgrund von vorzüglich feiner Zeichnung und Ausführung und fehler- und fleckenloser Erhaltung. Unerschöpflich ist der Reichthum von bunten Blumen-, Blatt- und Bandverzierungen.

Auf dem ersten Blatt ist die Hand Gottes in einem Rund dargestellt, umgeben von vier anbetenden weiblichen Halbfiguren und den vier Cardinaltugenden. — Auf dem zweiten Blatt hat die Stifterin des Buchs, eine Aebtissin des Klosters Niedermünster, sich mit dem Buch in der Hand unter dem Throne der heil. Jungfrau darstellen lassen. In den Verzierungen viele Löwen und Drachen und wiederum allegorische Halbfiguren. Das dritte Blatt mit Christus am Kreuz ist das unsrige. Auf dem vierten Blatt ist das Bildniss des Heil. Herbardus, dessen orientalische Kopfbedeckung, ein leicht, nicht turbanartig umgelegtes Tuch, zu der übrigens bischöflichen Tracht einen seltsamen Contrast bildet; rechts neben ihm steht in dienender Stellung ein Mönch im weissen Gewand; links Kirchengeräth in verschiedener Auswahl; darunter eine Anzahl Gebäude. Die Ecken sind durch Figuren eingenommen, die allerlei vorstellen mögen, die Einen z. B. eine Schule.

Nun folgen auf acht Blättern die vier Evangelisten mit je einem Blatt, welches in wunderbarer Gestaltung und Verschlingung immer das Anfangswort eines jeden Evangeliums enthält. Die Evangelisten selbst, von denen Johannes als Greis abgebildet ist, haben in einem eignen Rahmen ihr Zeichen über und einen Flussgott oder Wassermann (Paradiesesfluss) unter sich; in den vier Ecken aber des Blattes Darstellungen aus ihren Evangelien in runden Einfassungen.

Unsre Bildtafel stellt in eigenthümlicher Auffassung den Kreuzestod Christi und seine Wirkungen dar. Christus steht angekleidet, mit einer Königskrone auf dem Haupt, und priesterlichen Stola über der Brust mit angenagelten Händen am Kreuz, durchaus ohne ein Zeichen des Leidens. Auf dem Kreuzende über dem Kopf steht: Sublimis spes remuneratio bonorum operum; auf den Kreuzarmen: Latitudo sanctae crucis — bona opera caritatis lata in celum; und auf dem Kreuzstamm unter Christus: Longitudo sanctae crucis — persevera bonorum operum perseverat usque ad finem. Ueber dem Kreuzarm steht das *A* und *Ω* und unterhalb manch räthselhaftes Wort und Zeichen, darunter auch ein und der andere Hexameter als:

Festa triumphorum dant celica iubila cori.

MINIATUREN
AUS DEM BAMBERGER DOMSCHATZ.

Vier Blätter in der Grösse der Originale.

Im Cimeliensaal der k. Hof- und Staatsbibliothek zu München werden fünf Codices aufbewahrt, welche als Geschenke Kaiser Heinrichs II. (1002—1024) ehedem zum Bamberger Domschatz gehörten. Mehre von ihnen zeichnen sich durch Elfenbeinschnitzwerke aus, welche in die Deckel eingefügt sind. Wir haben vier derselben als rühmenswerthe Beispiele deutscher Bildnerei des 11. Jahrhunderts mitgetheilt. (S. Abth. Bildnerei.)

Die Miniaturen im Innern dieser Handschriften geben ein nicht minder rühmliches Zeugniss von dem Stand der deutschen Malerei zur Zeit des genannten Kaisers, wobei nach den damaligen Verhältnissen anzunehmen ist, dass sie ihre Werkstätten an dem Wohnsitz ihres kaiserlichen Schutzherrn, in Bamberg, aufgeschlagen hatte.

Einige dieser Codices scheint der Kaiser ursprünglich für die Kirche bestimmt, andre als Weihgeschenke bei seiner Krönung (1014) erhalten und sodann der Kirche verehrt zu haben. Zu den erstern dürfte das Evangeliarium gehören, welches an der bezeichneten Stelle im Pult V. unter nr. 38 liegt.

Der obere Deckel, mit Gold, Perlen und Edelsteinen besetzt, enthält ein auf das Zierlichste ausgearbeitetes Elfenbein-Hochrelief von dem Tod der Maria, nicht nur, wie es scheint, dem Style, sondern auch dem Ursprung nach byzantinische Arbeit.

Den Evangelien voran steht der Kalender, ausgestattet auf jedem Blatt mit bunten Randbildern.

Nun folgen die zwei Dedicationsblätter, nebeneinander, so dass sie gewissermässen ein Doppelblatt bilden, rechts der Kaiser, links die Provinzen.

Der Kaiser sitzt mit den Attributen der Macht bekleidet auf dem Thron. Auf dem Haupte die Krone, in der Linken den Reichsapfel, mit dem Zeichen des Kreuzes, in der Rechten den Scepter mit dem Reichsadler. Der Mantel von grüner Farbe ist auf der rechten Schulter genestelt; unter dem violetten Obergewand mit breiten Gold- und Edelsteinsäumen kommt noch ein graues Unterkleid zum Vorschein. Als die Stützen seiner Macht erscheinen zu seiner Rechten die Diener der Kirche, zwei Geistliche, in Messgewändern; zu seiner Linken zwei Krieger mit Schild, Lanze und Schwert. Den Hintergrund bildet eine Art Tempel oder Haus, von welchem ein Teppich niederhängt und dessen Dach auf Säulen ruht von römischer Construction mit Maskencapitälen.

Auf dem zweiten oder Neben-Blatte sind vier weibliche Gestalten mit Kronen auf den Häuptern und doch in demüthig gebückter Haltung abgebildet. In weite faltige Gewande gehüllt, aber barfuss, nahen sie dem Thron, Geschenke bringend, zum Zeichen der Unterwürfigkeit. Durch Ueberschriften sind sie näher bezeichnet, die erste mit dem Helm und

Versuchung durch Satanas und Abzug des letztern, der als ein dunkelrothbrauner Mensch, nackt mit braunen Flügeln, schwarzen emporstrebenden Haaren abgebildet ist. Die Heiligenscheine sind durchgängig, wegen des Goldgrundes, grün. — Fünftes Blatt: Die Bergpredigt. Christus sitzt auf einem Thron, neben ihm die Apostel; in der untern Abtheilung ist sodann der Berg mit einem Baum auf seinem Gipfel und Volk zu beiden Seiten. — Sechstes Blatt: Erweckung von Jairi Töchterlein. — Siebentes Blatt: Die Uebergabe des Schlüsselamtes an Petrus, gelegentlich der Anrede: „Du bist Petrus! Auf diesen Felsen will ich meine Kirche bauen!"

Hierauf folgt Marcus und sein Evangelium. Er hat eine Schriftrolle über den Schultern und viele Bücher im Schôss, den Löwen über sich; um diesen Moses, Jeremias, Abdias, Jonas und Micha mit Engeln; zu seinen Füssen einige Greise, im Begriff zu schreiben.

Die Darstellungen aus dem Evangelium des Marcus sind auf dem ersten Blatte: Die Heilung des Aussätzigen und sein Dankopfer mit Tauben vor dem Hohenpriester. — Zweites Blatt: Christus beim Meeressturm schlafend, und wie er die Teufel in die Säue treibt, dass sie ins Meer springen, wobei die Deputation der Stadt, die sich den fernern Besuch des Wunderthäters verbittet, in der Ferne zu sehen ist. — Drittes Blatt: Der Tanz der Tochter der Herodias bei dem Gastmahl des Herodes, wobei es auf offenbare Balletkünste abgesehen ist. Die Tänzerin glänzt durch die contrastierendsten und koquettesten Bewegungen, mit zurückgelegtem Oberkörper, vorgestrecktem Unterleib, den Shawl in der Rechten, die Linke an der Krone auf dem Haupte, beide Beine weit gespreizt. In der untern Abtheilung des Blattes bringt sie das Haupt des Täufers der Mutter, während sein Körper hinter ihr liegt und der Henker daneben steht. — Viertes Blatt: Die Verklärung auf Tabor. Es sind ganz blasse Gestalten; in den Wolken wird die Hand Gottes sichtbar und Blitze fahren daraus hervor. Petrus blickt tiefgebückt und erstaunt auf; die Andern liegen erschreckt am Boden. — Fünftes Blatt: Die Heilung eines Blinden, im Beisein der Jünger und vielen Volkes. — Sechstes Blatt: Die Vertreibung der Käufer und Verkäufer aus dem Tempel.

Lucas hält mit hochemporgehobenen Armen den Himmel mit seinem Ochsen und den von Engeln umgebenen Propheten Ezechiel, David, Naum, Habacuc und Sophon. Zwei graugrüne Thiere saufen aus Quellen, die von seinen Füssen ausgehen — Erstes Blatt: Die Heilung von Simons Schwieger und Austreibung von Teufeln. — Zweites Blatt: Erweckung des Jünglings zu Nain. — Drittes Blatt: Magdalena salbt dem Herrn die Füsse. — Viertes Blatt: Das Wunder der Brot- und Fischvermehrung, wobei in der untersten Abtheilung des Blattes alles Volk hungrig aufschaut, während in der mittlern die Speise bereits genossen wird. — Fünftes Blatt: Der barmherzige Samariter; oben reitet der Reisende aus seiner Stadt, dann wird er von Räubern überfallen, mit Lanzen und Keulen verwundet und seines Pferdes beraubt; unten pflegt ihn der Samariter, setzt ihn — und zwar zur Vorsicht zwischen zwei Stangen fest gebunden — auf sein Pferd und gibt einem Wirthe Geld zur Verpflegung. — Sechstes Blatt: Das Gleichniss vom Weingärtner und dem unfruchtbaren Feigenbaum und die Heilung eines kranken Weibes am Sabbat. — Siebentes

MARIA IM ROSENHAG

vom Meister Stephan.

20 Zoll hoch, 15 Zoll breit.

Der Meister des Cölner Dombildes, durch A. Dürers Tagebuch von der niederländischen Reise unter dem Namen Stephan bekannt, ist unbedenklich einer der grössten und bedeutendsten Meister der altdeutschen Malerschule. Mit ihm (und seinen ungenannten und wenig ausgezeichneten Schülern) schliesst sich im ersten Drittel des 15. Jahrh. die Periode des Idealismus für die Maler von Cöln und es werden alsbald die Einwirkungen sichtbar, welche von den Brüdern van Eyk in Gent und Brügge ausgegangen. Die materielle Wahrheit, die äussere Uebereinstimmung seiner Gestalten mit dem wirklichen Leben tritt bei ihm noch weit zurück hinter den Ausdruck der Seele, und statt individueller Charakterzüge von Personen begnügt er sich mit den allgemeinen von Eigenschaften und Stimmungen. So zeichnet er Frömmigkeit und Heiligkeit, Anmuth und Milde, Demuth und Würde etc. mit grosser Bestimmtheit, ohne dass es Einem einfällt, in den Trägern derselben bestimmte Personen zu erkennen, Nachbilder nach dem Leben zu sehen. Mit Vorliebe überlässt er sich den weichen Gefühlsstimmungen, wie er auch nach und nach in eine immer weichere, süssere und fast verblasene Malweise übergegangen ist. Innige Andacht, tiefer Seelenschmerz, heilige Unschuld, Herzensgüte und himmlische Seligkeit erfüllen zumeist seine Phantasie, männliche Kraft, stürmische Leidenschaft liegen ihm fern; am fernsten aber das Böse, die Verbrechen und mit ihnen die Hölle. Und so gleicht er in allen Zügen seines künstlerischen Charakters seinem unsterblichen Zeit- und Kunstgenossen jenseit der Alpen, dem Fra Beato Angelico da Fiesole und übertrifft ihn nur in technischer Geschicklichkeit, in der vollkommenern Behandlung der Farben und der besseren Abrundung der Gestalten.

Wir haben nur noch wenige Gemälde des Meister Stephan* und sind nicht im Stande, die Zeitfolge derselben genau zu bestimmen; nur scheint er von einem lichteren Farbenton allmählich zu einem tieferen übergegangen und im Umriss und der Modellierung immer weicher geworden zu sein. Unter allen mir bekannten Bildern aber desselben erscheint mir keines so vortrefflich, so vollkommen der Ausdruck seines künstlerischen Wesens, als jene Madonna im Rosenhag, welche durch testamentarische Bestimmung aus der Verlassenschaft des Banquiers Hrn. Herwegh in Cöln in das dortige städtische Museum übergegangen ist, und von welcher wir hier eine Abbildung geben. Es ist eine der frühesten Ausführungen jener lieblichen Phantasie, welche die Hütte, in der das Christuskind geboren

* S. E. Förster's deutsche Kunstgeschichte Bd. I. p. 211.

Ganzen, wie in den einzelnen Theilen! und all das hindert nicht, dass sich in den mannichfachsten Bewegungen Freude, Liebe und Entzücken, Lust der Musik und andächtige Hingebung aussprechen und dass sich ein wahres Zauberspiel von himmlischen Reizen vor uns aufthut.

Dazu ist das Bild so zart und duftig gemalt, und doch von so unbestimmter, ja unvollkommener Zeichnung, dass man, als wär's ein Traumgesicht, kaum die Umrisse festhalten kann, und immer nur den wunderbaren, Alle belebenden Ausdruck der Seele und Seligkeit klar empfindet.



DIE SIEBEN FREUDEN DER MARIA

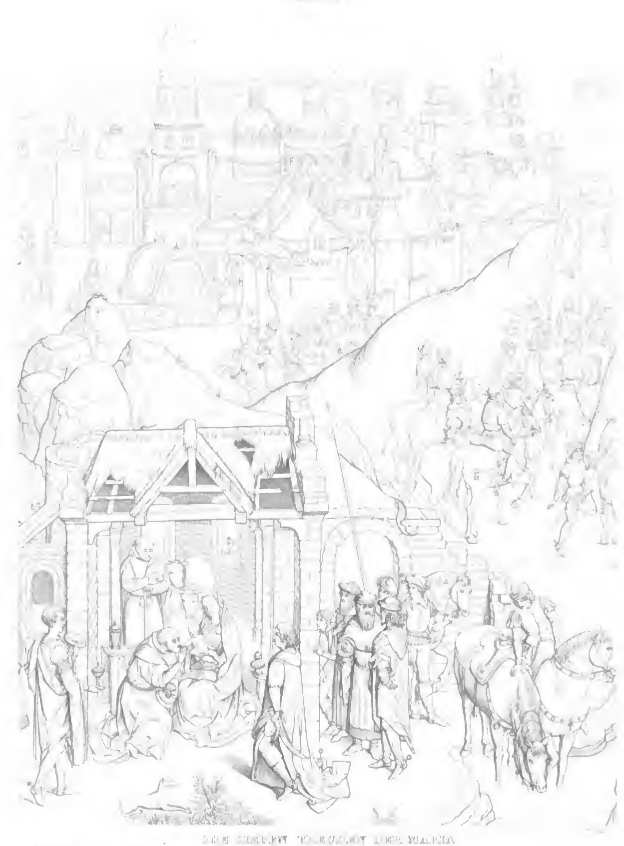
LES SEPT JOIES DE MARIE
par H Memling
1

1.

THE SEVEN JOYS OF ST.
1

F A Wenzel Leipzig



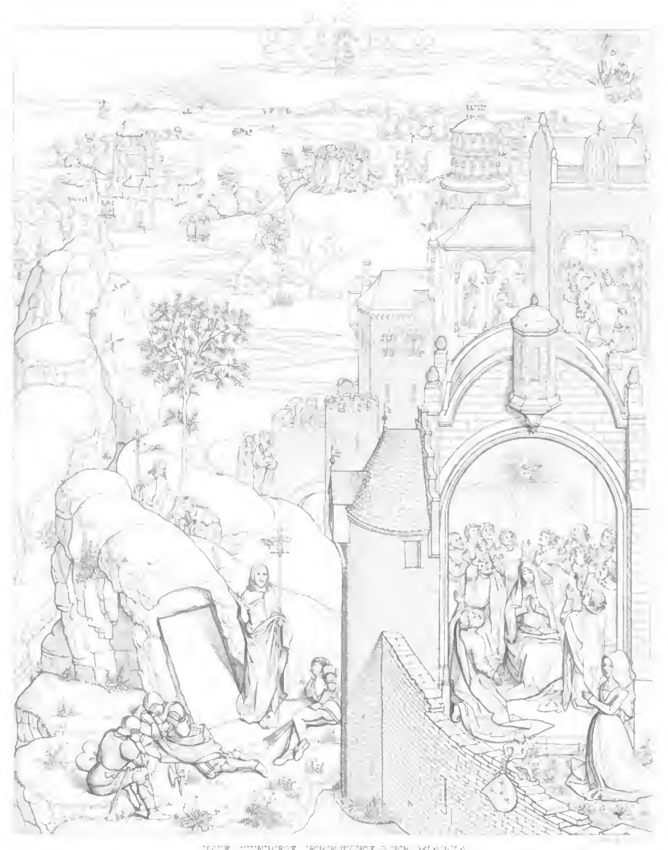


DIE SIEBEN FREUDEN DER MARIA

LES SEPT JOIES DE MARIE

THE SEVEN JOYS OF ST MAR[illegible]





DIE SIEBEN FREUDEN DER MARIA

LES SEPT JOIES DE MARIE

THE SEVEN JOYS OF ST. MARY

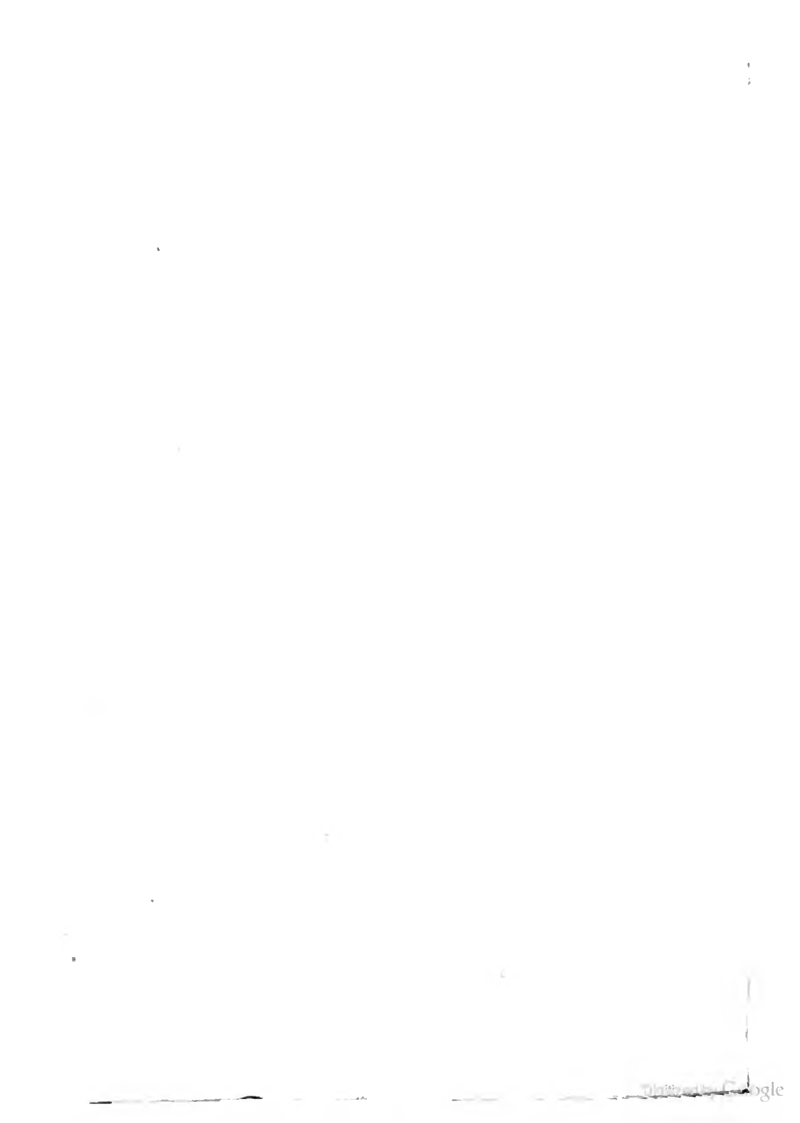


LA PRIÈRE DE S. BERNARD

DAS GEBET DES H. BERNHARD

ST. BERNARD'S PRAYER





S. JOHANNES EV. SA. SCHOLASTICA. S. BENEDICTUS.
VOM LIESBORNER MEISTER

S. JEAN, STE SCHOLASTIQUE, S. BENOIT.
par le maître de Liesborn

ST. JOHN THE EVANGELIST ST SCHOLASTICA ST BENEDICT
(Painters Name not known)

F. C. Wessel Leipzig







TABLEAU DU MAITRE AUTEL

PICTURE







a b

DOMBILD ZU MEISSEN.

TABLEAU DU MAÎTRE AUTEL de la cathédrale de Meissen — 2. — PICTURE





MARTYRIUM DES H. SEBASTIAN

MARTYRE DE S. SEBASTIEN

MARTYRDOM OF ST SEBASTI.





STE BARBE ET STE ELISABETH

ST. BARBARA A


Digitized by Google



TAUFE PAULI

BAPTÊME DE ST. PAUL

THE BAPTISM OF ST. PAUL



COURONNEMENT DE LA VIERGE — DIE KRÖNUNG DER MARIA — ST MARY CROWNED





PLAQUE FUNERAIRE EN BRONZE
DE LA DUCHESSE SIDONIE.

MONUMENT (BRASS)
OF THE DUCHESS SIDONIA



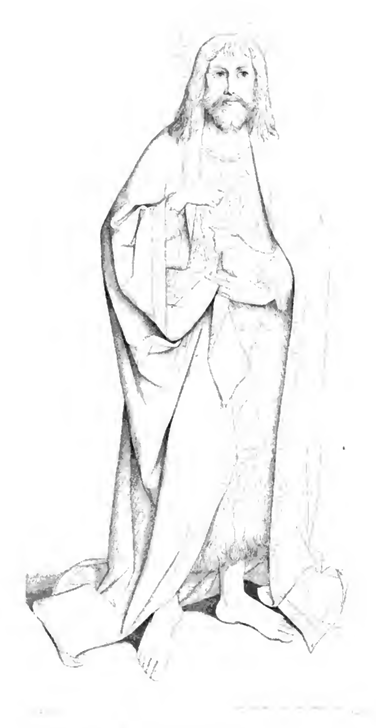


Eherne Grabplatte

PLAQUE FUNÉRAIRE EN BRONZE
DE LA DUCHESSE SIDONIE.

MONUMENT (BRASS)
OF THE DUCHESS SIDONIA





S. JOHANNES DER TÄUFER

ST JEAN BAPTISTE | ST JOHN BAPTIST





DER TOD MARIAS

LA MORT DE LA STE. VIERGE

THE DEATH OF THE VIRGIN





VOTIVTAFEL

EX-VOTO AUS DER [illegible] ZU BASEL EX-VOTO

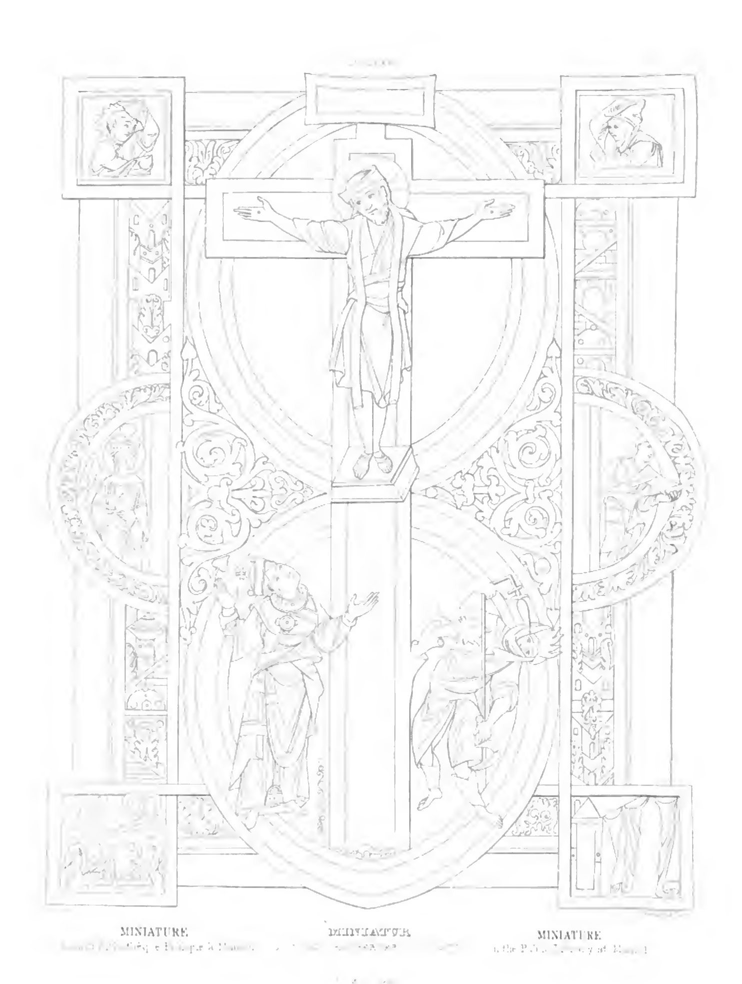




MARIA IM ROSENHAG

LA STE VIERGE A LA HAIE DE ROSIERS

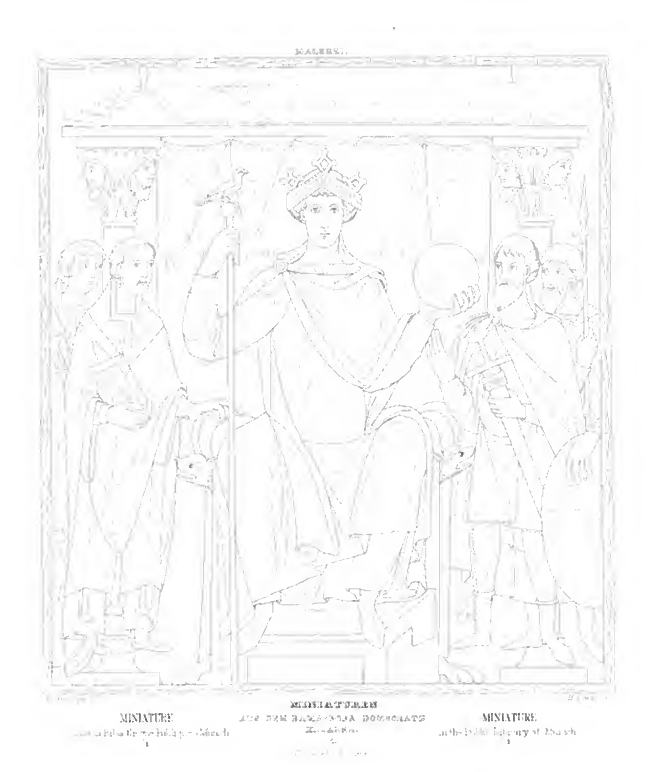
THE VIRGIN IN THE ROSE-HEDGE



MINIATURE | MINIATUR | MINIATURE



MALEREI.



MINIATUREN

MINIATURE

1

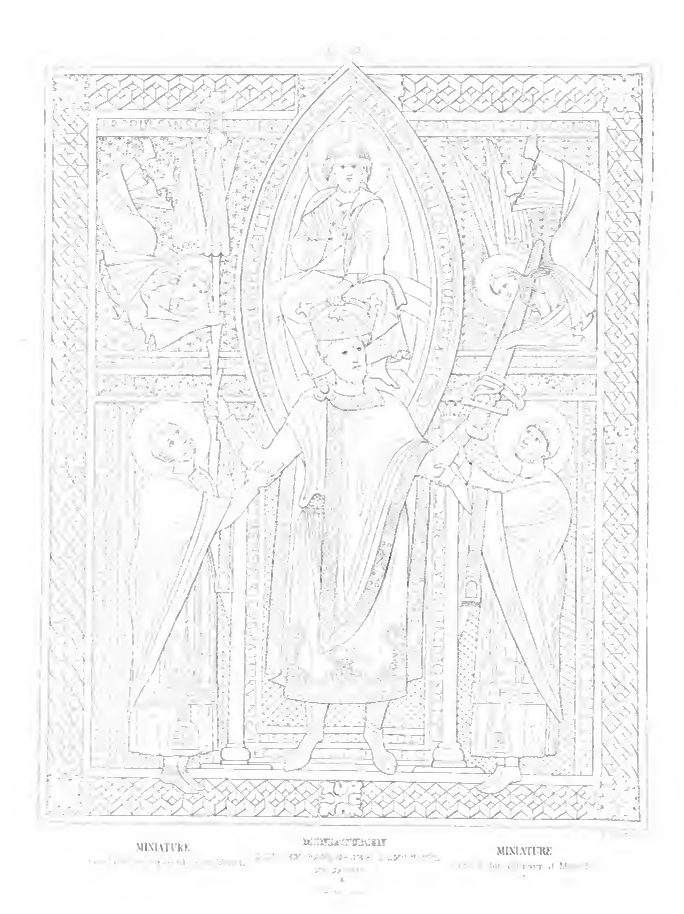
MINIATURE



MINIATUREN

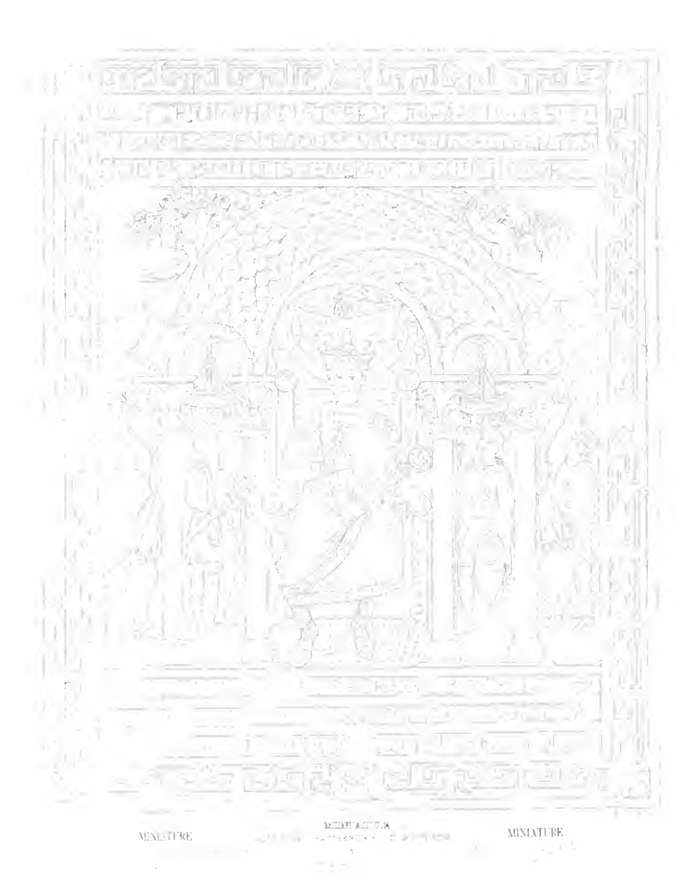
MINIATURE
de la Bibliothèque publique à Munich

MINIATURE
in the Public Library at Munich



MINIATURE

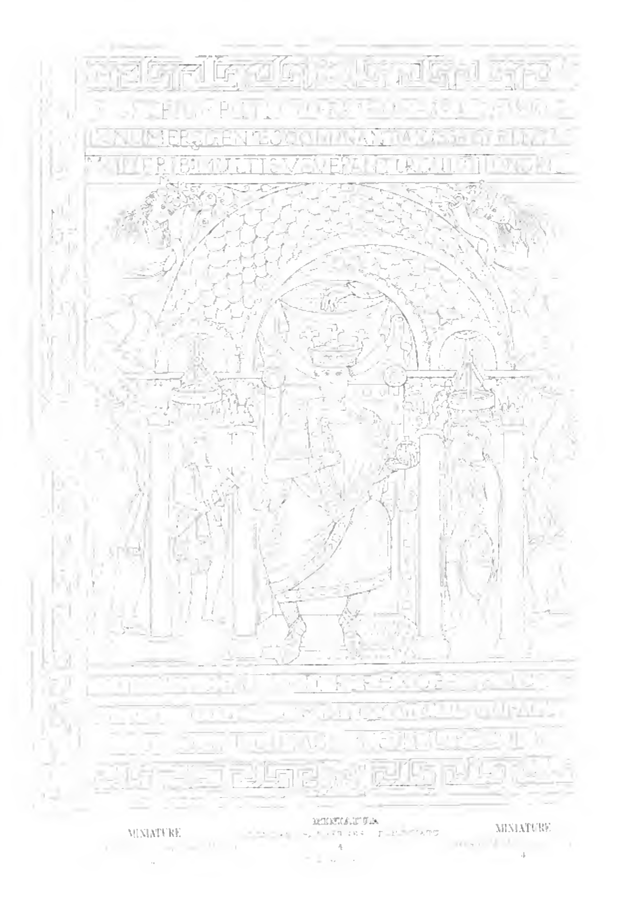
MINIATURE



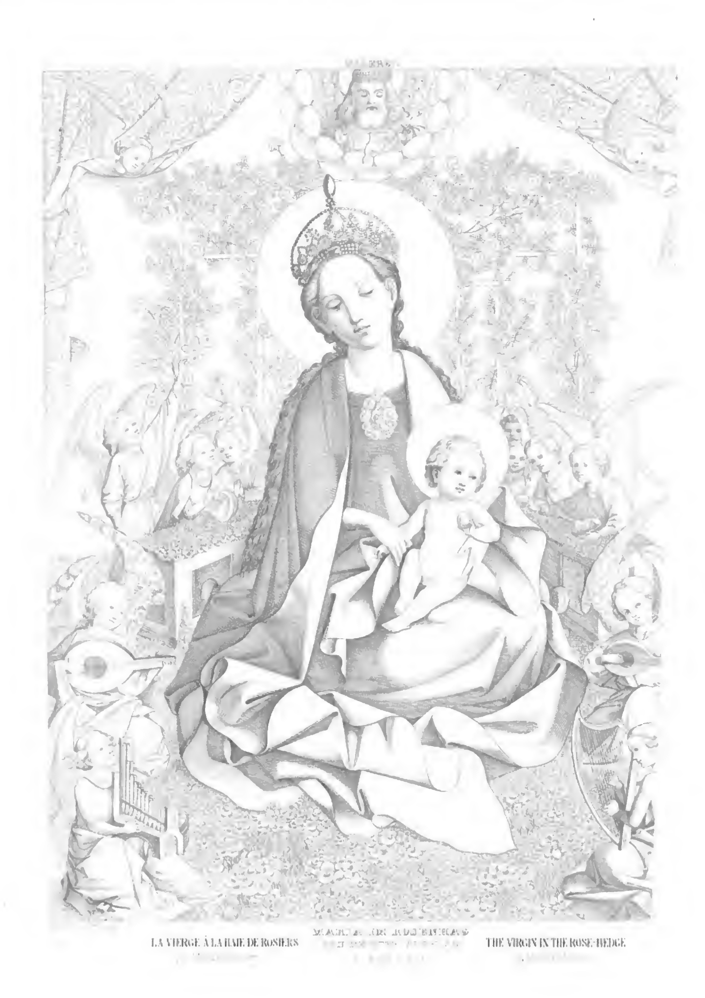
MINIATURE MINIATURE



…HAIE DE ROSIERS | THE VIRGIN IN THE ROSE HED[GE]



MINIATURE MINIATURA MINIATURE



LA VIERGE À LA HAIE DE ROSIERS

THE VIRGIN IN THE ROSE-HEDGE